STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

SERIES PHILOLOGIA

FASCICULUS 1

1965

CLUJ

În cel de-al X-lea an de apariție (1965) *Studia Universitatis Babeș—Bolyai* cuprinde seriile:

matematică—fizică (2 fascicule);
chimie (2 fascicule);
geologie—geografie (2 fascicule);
biologie (2 fascicule);
filozofie—economie politică;
psihologie—pedagogie;
științe juridice;
istorie (2 fascicule);
lingvistică—literatură (2 fascicule).

На X году издания (1965) *Studia Universitatis Babeș — Bolyai* выходит следующими сериями:

математика — физика (2 выпуска) ;
химия (2 выпуска) ;
геология — география (2 выпуска) ;
биология (2 выпуска) ;
философия — политэкономия ;
психология — педагогика ;
юридические науки ;
история (2 выпуска) ;
языкознание — литературоведение (2 выпуска).

Dans leur X-ème année de publication (1965) les *Studia Universitatis Babeș—Bolyai* comportent les séries suivantes:

mathématiques—physique (2 fascicules);
chimie (2 fascicules);
géologie—géographie (2 fascicules);
biologie (2 fascicules);
philosophie—économie politique;
psychologie—pédagogie;
sciences juridiques;
histoire (2 fascicules);
linguistique—littérature (2 fascicules).

STUDIA
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

SERIES PHILOLOGIA

FASCICULUS 1

1965

STUDIA UNIVERSITATIS BABEŞ—BOLYAI
Anul X 1965

Redacţia:
CLUJ, str. M. Kogălniceanu, 1
Telefon 34—50

SUMAR — TAVOLA DELLE MATERIE — TARTALOM

СОДЕРЖАНИЕ

SOMMAIRE — TAVOLA DELLE MATERIE

OBSERVAȚII DESPRE NOȚIUNEA DE ATMOSFERĂ*

de

HENRI JACQUIER

Timp de secole „atmosfera" a acționat latent, nu ca noțiune ci ca realitate estetică, în structura multor opere de artă, atît literare cît și plastice. Se pare că numai în jumătatea a doua a secolului trecut critica artistică și literară precum și teoria artei și a literaturii au pus în lumină această noțiune complexă, iar, la rîndul lor, artiștii au început să o folosească conștient și metodic în munca lor de creație, cînd mai direct, cînd mai discret.

Însuși cuvîntul „atmosferă", ca termen științific, nu este o creație a limbii grecești, deși cele două componente ale sale sînt luate din limba greacă: a fost făurit artificial în epoca modernă și vechimea sa nu trece de 300 de ani; e înregistrat pentru întîia oară în dicționarul lui Furetière (1690), iar adjectivul derivat „atmosphérique" este și mai tînăr (1801). Aristotel întrebuința indiferent masculinul ἀτμός și femininul ἀτμίς cu un înțeles vecin de „atmosferă", mai precis de „aer umed"; se poate vedea deci cum, din această origine meteorologică, s-a putut naște sensul nostru figurat și de ce noțiunea și-a găsit aplicarea mai întîi în domeniul picturii: prezența umezelii în atmosferă, o ceață oricît de ușoară, tulbură viziunea noastră a lumii exterioare — cum ar face o privire înlăcrimată —, îndepărtează obiectele și estompează contururile lor; se înțelege de asemenea caracterul vag împreună cu bogăția latentă a noțiunii, izvor inepuizabil de fantasme și de visuri, ivit din întîlnirea a două din cele patru elemente ale lumii — a aerului cu apa — de unde nu de mult Gaston Bachelard își alimenta pătrunzătoarele sale analize.

Termenul „atmosferă" cunoaște astăzi felurite întrebuințări: este folosit în parte cu sensul lui propriu, dar lărgit în mai multe direcții, și în parte cu sensuri metaforice; toate aceste înțelesuri se pot îmbina și pot interfera cînd aplicăm acest termen unui peisaj natural,

---

* Aceste observații au făcut obiectul unei comunicări la sesiunea științifică a Universității „Babeș—Bolyai", din iunie 1964.

unei picturi, unui decor de teatru, sau unui roman, unei drame, unei poezii lirice. Unele metafore, mai ales cînd provin din terminologia unei științe cum este cazul aici, posedă o forță anumită de expansiune, o putere de impulsiune pentru spirit, care trezește și activează imaginația noastră, fecundează facultatea noastră de cunoaștere, înmulțind raporturile virtuale — dar pe de altă parte, chiar prin excesul acesta de bogăție, ele sfîrșesc, în evoluția limbilor, prin a rupe ultimele lor legături cu sensul originar, plutind pe urmă într-o negură de indeterminări și semantisme arbitrare. Acesta este uneori cazul conceptului metaforizat de atmosferă. Nu trebuie uitat pe lîngă acestea, vecinătatea unor termeni sau concepte conexe, în același timp și rivale cu noțiunea noastră, mereu gata să încalce domeniul ei; se pot enumera de exemplu, pentru pictură: perspectiva aeriană, clarobscurul, învelișul sau haloul *(enveloppe)*, morbideța *(morbidezza)*, *sfumato*; pentru genurile și operele literare: mediul și ambianța, peisajul sau climatul moral, ethosul, *stimmung*-ul, culoarea locală, tonalitatea sau timbrul afectiv, stilul, farmecul sau vraja poetică, fără să uităm acel „nu știu ce" la care se recurge cînd nu se află termenul adecvat. Poate așadar să fie utilă o nouă tentativă de organizare a conceptului de atmosferă.

Nu se pot neglija aspectele peiorative ale conceptului, care sînt figurate și morale. Precum atmosfera fizică poate fi încărcată cu electricitate și prevestitoare de furtună, tot astfel se poate vorbi de atmosfera grea, plină de tensiune, a unei adunări sau (mai grav) a unei conjuncturi internaționale. Dar trebuie reținut că acest sens secundar de „cîmp de forțe", electrice de exemplu, relativ recent și izvorît din progresele fizicii, poate fi mai obiectiv sau chiar favorabil, și reprezintă în orice caz o îmbogățire a conceptului general. Altă întrebuințare a termenului, cu sens respirator sau olfactiv defavorabil sau chiar patologic, se produce cînd vorbim de pildă de o regiune mlăștinoasă cu „atmosferă" pestilențială: de la un astfel de sens s-a putut trece ușor la un sens figurativ moral, și el peiorativ, în unele expresii ca „o atmosferă de vicii, de corupțiune", ori „de delațiune". Eminescu dă cuvîntului același ethos cînd vorbește de „atmosfera leneșă și flegmatică a cafenelei".

Precum însă atmosfera unui loc putea, după medicina veche, să aibă o influență tainică dar crezută reală — bună ori rea — asupra sănătății, tot astfel și înțelesul figurat etic al cuvîntului a căpătat o nuanță activă ambivalentă, în ceea ce privește efectele psihologice: este anume înțelesul de „ambianță" morală ori de „climat" spiritual propriu unei epoci sau unui mediu social, climat considerat ca exercitînd asupra sentimentelor sau moravurilor o influență determinată: salutară, pernicioasă ori indiferentă. Amintesc o frază a lui Titu Maiorescu în care folosește termenul de atmosferă într-un fel atît de potrivit încît acesta îi sugerează noțiuni corelative — ca legătură mutuală, armonizare — pe care le vom vedea ivindu-se dintr-o altă evoluție semantică (picturală) a înțelesului primitiv. El spunea, vorbind de „Junime": „Așa de puternic lucra această atmosferă asupra celor ce o respirau încît forma ea însăși o legătură între ei și-i armoniza."

În secolul trecut, într-adevăr, sensul figurat moral al cuvîntului s-a întîlnit, şi în parte contopit, cu altă accepţiune, iscată din progresul artelor plastice, mai cu seamă al picturii de la Renaştere încoace. Acest sens pictural nu este metaforic ci provine dintr-o dezvoltare, lărgită şi îmbogăţită treptat, a sensului fizic primitiv, mai ales graţie artei Renaşterii şi încă mai mult a Barocului. Apoi, în timpul Romantismului, sensul a început să se încarce cu rezonanţe sufleteşti adînci: cum termenul tehnic circulase în tot cursul secolului al XVIII-lea şi devenise obişnuit, s-a putut vorbi curent de „atmosfera unui tablou", în special „a unui peisaj", şi mai apoi de „atmosfera unei privelişti naturale" prin transferul cunoscut de la artă la natură, propriu modului nostru de judecată: în amîndouă cazurile semnificaţia este dublă (ca în cuvîntul german *Stimmung*), fără să se poată deosebi în mod tranşant dacă este vorba de valorile strict picturale sau de calitatea ethos-ului emanînd, graţie acestor valori, din opera de artă ori din natura contemplată. Or, această emanare nu este efectul întîmplător al unei apropieri arbitrare între două înţelesuri abstracte: ea corespunde unei realităţi, unei dezvoltări istorice a artei picturale: la capătul acestei evoluţii, nu puteau să nu se ivească, din aprofundarea şi spiritualizarea tehnicii, latenţele poetice şi etice, primele luciri din lumea unor valori superioare. De aceea nu este lipsit de interes să parcurgem rapid etapele acestui progres, geneza acestei *arte di ambientare* cum îi zic, de la Renaştere, pictorii italieni.

Grecii cei vechi adunaseră o seamă de observaţii — Ptolemeu între alţii — despre efectele atmosferice ale luminii şi, în genere, despre ceea ce s-a numit mai tîrziu „perspectivă aeriană". Artiştii lor însă, nici elevii lor romani, nu par a se fi gîndit să aplice artei lor aceste învăţături: fără îndoială, lumina mediteraneană, stăpînă absolută peste o atmosferă extrem de uscată, sublinia puternic — iar ei redau înainte de toate — liniile şi contururile obiectelor; această viziune intelectuală a rămas una din caracteristicile spiritului clasic.

Arabii, care au transmis lumii apusene medievale o parte însemnată din moştenirea ştiinţifică şi filozofică a Greciei antice, au cunoscut şi ei o viziune „atmosferică", împreună cu iluziile şi prestigiile sale, deşi ea este absentă din arta lor. Un savant arab din secolul al X-lea, Al-Hazen, deosebea după Ptolemeu două modalităţi ale viziunii: una *obtuitu*, adică prin intuiţie activă şi selectivă; alta *adspectu*, instantanee şi de pură sensibilitate; aceasta din urmă este viziunea noastră atmosferică.

Deşi tratatul lui El-Hazen nu era necunoscut artiştilor creştini din Evul Mediu, ei rămaseră aproape străini de astfel de preocupări, continuînd să vadă lumea creaturilor numai în lumina transcendentului; ei exprimau totodată această lume a noastră în limitele şi contururile ei bine definite, nebănuind putinţa de a reda cel puţin simbolic răsfrîngerea acestei lumini asupra obiectelor şi fiinţelor.

Era sortit Renaşterii să divulge învăţătura greco-arabă, apoi s-o aplice. Pe la sfîrşitul veacului al XIII-lea un polonez, Ciolec zis Vitellio, compuse un tratat de optică după El-Hazen, *Vitellionis per-*

spectivae libri decem, care însă nu fu răspîndit decît după tipărirea lui, în prima jumătate a secolului al XVI-lea. De atunci se cunosc cu destulă precizie legile nu numai ale perspectivei geometrice, ci și ale perspectivei aeriene și ale clarobscurului: de exemplu, se știe că monocromia crește cu distanța, că vaporii din atmosferă măresc impresia de depărtare, că planurile unui tablou se eșalonează în adîncime prin scăderea progresivă a „valorilor', întărindu-se astfel efectele perspectivei geometrice și ale liniilor fugătoare, etc. Vasari crede că cel dintîi pictor care a aplicat metodic aceste reguli a fost Masaccio. De atunci înainte progresul înfăptuit rămîne bun cîștigat și calea este deschisă perfecționărilor. Ajunge să însemnăm nume ca Piero della Francesca, creatorul peisajului *arioso*, Perugino, Rafael cînd era tînăr, flamanzii și discipolii lor germani.

Este totuși imposibil să se spună precis cînd și prin cine s-a ajuns la conștientizarea puterii de sugestie și de expresie sufletească, latentă pînă atunci, a noilor moduri de redare a atmosferei, cine a prins cel dintîi cele două sensuri ale sale: cel vizual și obiectiv, cel psihologic și etic. Probabil aceste două înțelesuri au mers unul în întîmpinarea altuia: pe de o parte cel moral s-a diversificat din ce în ce, încît a devenit ușor de localizat precis și de aplicat oricărui mediu; pe de alta, înțelesul fizic s-a dezvoltat atît de luxuriant, cu relații atît de multe și complexe, încît valoarea lui sugestivă și simbolică trebuia pînă la urmă să se impună de la sine. Genii ca Leonardo da Vinci și Rembrandt nu au putut să nu-și dea seama cu oarecare luciditate de noua valoare pe care o căpăta atmosfera; în orice caz, pictura lor este învăluită într-un fluid atît de magnetic și de bogat în sugestii misterioase, încît ni se pare că au atins o treaptă nouă și au trecut un nou prag.

Mult mai tîrziu un Amiel va spune deslușit că oricare peisaj este o stare sufletească, iar psihologul Paulhan, că un peisaj este chiar „o concepție despre univers". Se pare însă că astfel de adevăruri se întruchipează în Italia pe la începutul secolului al XVI-lea, iar în Țările de Jos un veac și jumătate mai tîrziu. Tehnicește vorbind, acest nou progres este cucerirea a ceea ce se numește în franțuzește *enveloppe*, acel halo sau înveliș de lumină colorată, plin de *sfumato*, de moliciune, de imprecizie, la hotarul nestatornic dintre corp și atmosferă, care dă cărnii (dacă este vorba de un personaj) nu numai morbidețe ci viață, iar vieții suflet. Este în fond un progres nou al unui realism încă fără epitet, în cucerirea bogăției realității. Ca de-a lungul întregii istorii a culturii, la fel în istoria artei, dificultatea, obstacolul — aici variația infinită a luminii, — care se opunea la început perceperii și desenării contururilor precise, a fost prilej de perfecționare, artiștii trudindu-se să scoată din acest obstacol materia însăși a unor adînciri și cercetări tehnice, împinse tot mai departe, pînă la ivirea de valori noi abia presimțite pînă atunci. Un filozof pre-existențialist, René le Senne, într-o lucrare de inspirație declarat spiritualistă *(Obstacle et Valeur)* a descris just cum avîntul creator, bucuria efortului uman, fără a pierde curajul, izbutește pînă la urmă, nu să înlăture obstaco-

lul, ci să-l asimileze, să-l prefacă într-o valoare nouă. Curios este faptul că acest filozof recunoaşte noţiunii de valoare tocmai caracterele conceptului de atmosferă.

Nu mai stăruim asupra diverselor moduri cum pictorii au folosit şi au exprimat atmosfera în opera lor, de la Correggio sau Veronese, de la Claude Lorrain sau de la olandezi, la Turner şi Constable, la şcoala de la Barbizon, la Corot, la „plein-airişti" şi la al doilea impresionism. E drept că nu lipsesc, pînă în zilele noastre, fie pictori izolaţi, fie şcoli întregi, care par a fi înlăturat voit preocupările de atmosferă în sensul profund: un David şi elevii lui, un Ingres, (un realist ca Courbet, numai în parte), un Manet, probabil sub influenţa artei japoneze, mai recent fauvismul şi cubismul; şi, de fapt, sentimentul liric care emană din pictura lor este destul de sărac. Ei sînt foarte asemănători unor poeţi ca Théophile Gautier, Leconte de Lisle sau Heredia: ei au vrut să se mărginească la planul pur estetic, să fie numai artişti, şi nu şi-au dat seama că arta lor rămîne incompletă, fiind lipsită şi de valorile atmosferice, superioare valorilor de artă pură.

După ce noţiunea de atmosferă şi realizările ei picturale au ajuns în epoca modernă la un asemenea grad de elaborare şi de complexitate, era de aşteptat ca scriitorii (iar nu numai poeţii şi criticii de poezie) să încerce transpunerea ei făţişă în domeniile artei cuvîntului. De altfel, şi în literatură atmosfera fusese prezentă înainte de a fi cu totul conştientă; dar se pare că scriitorul german Hebbel a fost acela care a întrebuinţat cel dintîi termenul, anume în jurnalul său, mărginindu-l la început la atmosfera tragică. În Franţa, şi anume în proza descriptivă, atmosfera este netăgăduit o creaţie a lui Chateaubriand, iar în arta dramatică, care şi prin funcţia însemnată a decorului este tributară picturii, ne putem urca pînă la tragedia raciniană; în Anglia se pot descoperi influenţe atmosferice deja puternice în creaţia lui Shakespeare. Aceeaşi observaţie se poate face în mod general, dar cu proporţii variabile, despre literatura barocă a Europei Apusene şi Centrale.

Teoreticianul literaturii Oskar Walzel, încercînd să aplice operelor literare vestitele *Grundbegriffe* sau concepte fundamentale ale lui Wölfflin, a subliniat cu forţă rolul atmosferei; la fel Ermatinger. În ţară, profesorul Liviu Rusu a dezvoltat vederi înrudite în domeniul poeziei lirice. Trebuie notat însă că apetitul filozofic bine cunoscut al cercetătorilor germani i-a făcut să înglobeze pînă la urmă în atmosferă mai toate esenţele „poetice" (în sens larg, de *Dichtung*) împreună cu mijloacele lor de exprimare: ritmul, melodia şi armonia, imaginea intuitivă şi chiar tectonica. De fapt, este o afinitate profundă şi chiar esenţială între poezie (cu muzica) şi noţiunea de atmosferă, şi nu se poate spune răspicat că aceşti teoreticieni nu ar avea dreptate. Credem însă că din punctul de vedere metodic, este mai indicat să se limiteze cu precizie domeniul atmosferei, care şi aşa este destul de întins. Altfel, tot lărgind această noţiune, am ajunge să o facem să coincidă cu întregul inefabil al poemului, cu tot ceea ce în el este neanalizabil; această tendinţă se explică, în realitate, prin ecuaţia nemărturisită care

se pune între atmosferă și *Stimmung*. Observațiile noastre, care în aparență tind și ele să lărgească conținutul conceptului de atmosferă, sînt dimpotrivă o încercare de delimitare a noțiunii, printr-un recurs la originile sale picturale.

Spre a arăta putința de a menține pînă la capăt legătura între sensul spiritual — psihologic și moral — al atmosferei și cel de origine materială, fizică, enumerăm aici în mod cursiv principalele caractere atmosferice, posibile atît în pictură cît și în poezie (cu sens larg de *Dichtung*).

1. Atmosfera scaldă formele într-o anumită ambianță fără să le dizolve cu totul, ci le deschide: este aici paradoxul „învelișului", a ceea ce am numit *enveloppe*, care în loc să închidă realitatea materială într-un contur gros, de vitrai, după felul unor pictori moderni ca Rouault, o deschide, lăsînd ochiul minții să pătrundă în ea;

2. Conturul unui obiect desenat, care trasează pe fond granița obiectului, dă interiorului acestui contur o densitate spațială care sugerează, în spațiul real, o discontinuitate a obiectului, față de mediul lui. Atmosfera, împreună cu „enveloppe", restabilește continuitatea și posedă prin aceasta o virtute dialectică, căci ea restituie unitatea obiectului cu mediul său. Trebuie subliniat însă că această unitate nu este o identitate și că nu trebuie să dizolve realitatea în atmosfera ambiantă, așa cum făcuseră diferiți pictori neo- și post-impresioniști, provocînd astfel reacția brutală a fauvismului și a cubismului;

3. Atmosfera leagă fiecare figură de celelalte, integrîndu-le într-un tot organic, grație tonalității de ansamblu, luminoase și cromatice; ea îmbie spiritul nostru să le considere drept aspecte parțiale ale unor forme mai comprehensive;

4. Prin aceasta atmosfera ne ajută să depășim cadrul (totdeauna arbitrar și artificial) al tabloului, prelungind pictura, prin rezonanțe indefinite, în sensibilitatea și imaginația contemplatorului.

Or, efecte comparabile le obține poemul, dacă poetul — fără să neglijeze funcția tectonicii, a metricii etc. — lasă versurile sale întredeschise, menajînd clarobscurul necesar după preceptul verlainian:

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque méprise,

sau dînd cuvintelor un sens metaforic neprevăzut, zguduitor, ca Rimbaud, sau un înțeles socotit mai pur, ca Mallarmé, înțeles care este adesea, la Valéry, chiar sensul etimologic primitiv; în orice caz se leagă cuvintele în așa fel încît să rămînă între ele un hiat suficient prin care spiritul cititorului să poată ajunge mai departe și mai sus.

5. Atmosfera ne duce dincolo de suprafața pînzei, dă picturii, în colaborare cu perspectiva, adîncime și volum, îndepărtînd planurile unele de altele; dar totodată ea asigură trecerea de la unul la altul și, cu toate că distanța crește de la spectator pînă la planul ultim, o îmbiere, un elan împinge mintea noastră să se aventureze tot mai departe, tot mai adînc: într-adevăr, pe cînd „liniile de fugă" se întîlnesc și se opresc la orizont, pe fond, mișcarea sau vibrația atmosferică sparge

acest fond şi ne duce în regiunea unui necunoscut mai dens, unde lumina capătă o calitate nouă. Este şi aici un paradox: distanţa s-a instalat şi a crescut între spectator şi figurile succesive, şi totuşi creşte şi încrederea şi puterea minţii de a depăşi toate distanţele.

În poezie, această pătrundere în profunzime şi această trecere dincolo se înfăptuiesc, netăgăduit, într-o largă măsură, graţie însuşirilor materiale, fonice, ale cuvintelor, prin timbrele vocale şi armonia dintre ele, prin melodie şi ritm; dar se înfăptuiesc şi pe planul semantic, prin raporturile dintre cuvinte şi însuşirile relaţionale, deci intelectuale, ale limbajului, prin tropi, simboluri, metafore, înzestrate cu puteri de cunoaştere. Toate aceste mijloace, pot genera valori atmosferice, pot închega un spaţiu vectorial, magnetic şi orientat, un „cîmp de forţe" extrem de favorabil naşterii unei poezii integral poetice.

Celelalte genuri literare nu sînt nici ele străine de atmosferă. Există un „roman de atmosferă", şi astfel de romane sînt relativ numeroase: se pot evoca aici în trecere Jacobsen (Jens Peter) cu *Niels Lyhne* atît de preţuit de Rilke, sau Knut Hamsun, cu vestitul *Pan*, fără să vorbim de atîtea alte romane engleze, germane, scandinave, ruseşti (căci lumina nordică este favorabilă atmosferei). Dar şi unele povestiri romanice pot poseda această însuşire, ca cel mai tipic, poate, *Le Grand Meaulnes* (Cărarea pierdută) al lui Alain-Fournier; nu ar fi absent nici romanul romînesc, dacă ne gîndim la Matei Caragiale cu *Craii de Curtea Veche*, la Gala Galaction, la Ion Vinea, precum şi la atîtea pagini din cele lăsate de Mihail Sadoveanu.

Există de asemenea un „teatru de atmosferă" în care atmosfera îndeplineşte o funcţiune de prim plan: ajunge să amintim teatrul lui Maeterlinck şi teatrul lui Cehov, iar din teatrul romînesc, o piesă ca *Pavilionul cu umbre* a lui Gib Mihăescu, piesele lui Lucian Blaga, Voiculescu, Ion Luca şi altele. Multe din mijloacele verbale de zămislire a atmosferei dramatice şi tragice nu diferă esenţial de principalele mijloace atmosferice ale poeziei şi ale romanului; amintim cîteva din ele:

1. Elipsa, reticenţa, pauzele (care pot avea valoarea silenţiilor în muzică), oprirea bruscă a cuvîntului, a glasului, tăcerea, care este o elipsă totală a enunţului — toate acestea, se înţelege, folosite cu măiestrită chibzuinţă;

2. Repetarea, cel mai puternic efect al vorbirii, spunea Napoleon: o repetiţie prelungită poate produce un fel de stare hipnotică;

3. Unele figuri, frecvente în teatrul clasic, ca litota sau eufemismul, înrudite cu elipsele şi a căror putere sugestivă poate fi mare;

4. Vagul, nelămuritul, împreună cu neobişnuitul şi straniul, care se nasc adeseori din acel abuz semantic ce se numeşte catacreza.

Problema atmosferei, care se poate pune în mod eventual autorului dramatic, se pune în mod necesar regizorului şi, fireşte, tuturor colaboratorilor lui: pictorul scenograf, costumierul, machiorul, eclerajistul etc. şi, în primul rînd, ansamblul actorilor care traduc piesa respectivă în viaţa specifică a scenei.

Sub zodia naturalismului regizorii aplicau directivele, greşite după estetica de azi, ale unui Antoine, de la „Teatrul Liber", sau ale unui Firmin Gémier; anume, ei reconstituiau pe scena teatrului un decor real, aducînd pe platou obiecte sau ființe reale din viața cotidiană, şi reproduceau întocmai acțiunile din această viață, reflectată în „felia de viață" întocmită de autori: se putea vorbi atunci de reconstituirea unui „mediu", dar nu de crearea unei „atmosfere". Materialitatea apăsătoare, impunerea în ochii spectatorilor a unei viziuni obsedante prin concretul ei, avea drept efect acela de a reteza avîntul sau jocul spontan al imaginației, adică tocmai partea de colaborare a publicului în crearea atmosferei; percepția, după formula lui Sartre, înăduşea imaginarul. Aceste observații sînt valabile mai ales pentru teatrul naturalist francez, al unui Henry Becque sau al unui Octave Mirbeau — mai puțin însă pentru teatrul unui Gerhart Hauptmann, de pildă, al cărui naturalism nu excludea fantezia şi poezia.

Reacția de altfel nu a întîrziat să se manifeste, anume o dată cu mişcarea simbolistă, chiar cînd teatrul naturalist era încă în plin avînt. În noul decor îşi fac apariția elemente, uneori cu semnificație directă, împrumutate de la magazia de accesorii a simbolismului, dar mai ales cu sens emblematic, metaforic, într-adevăr „simbolist", sens care cerea, ca orice metaforă, un efort de interpretare din partea spectatorului. Acest decor, această „ambianță' era şi ea acordată cu acțiunea şi cu personajele noului tip de piese; numai că era prea încărcată, apăsa nu numai ochiul ci şi imaginația însăşi, iar efortul de interpretare a aspectelor metaforice, pe care-l pretindea de la public, nu se potrivea cu caracterul de intuiție imediată şi spontană prin care se prinde sau se receptează o atmosferă. Asemenea decoruri erau de fapt în întîrziere față de simplitatea şi sobrietatea mijloacelor verbale ale pieselor (ne gîndim în primul loc la Maeterlinck): ele exprimau ambianța, cum am spus, dar evocarea, sugerarea atmosferei o lăsau mai mult în seama textului.

Această discordanță, din fericire, a fost trecătoare: tendința de dezvoltare a decorului teatral spre atmosferă, în sensul reținut de noi, nu a întîrziat să se afirme, anume chiar pe la începutul secolului nostru: pe cînd în Rusia teatrul lui Cehov beneficia de inovațiile lui Stanislavski, în apus se căuta, prin mijloacele cele mai simple (şi fără să se neglijeze crearea „mediului" sau a „ambianței" potrivite cu personajele, după lecția epocii precedente), să se răspundă cerințelor următoare: a se stabili o unitate scenică între actori şi spațiul care îi înconjură, o legătură între ei şi ansamblul scenic; iar, pe de altă parte, să se degajeze o atmosferă a cărei calitate psihologică să reflecte şi să precizeze spiritul acțiunii.

Nu intră în intenția acestor observații măcar să schițăm evoluția decorului teatral şi a „mizanscenei" de la începutul secolului nostru; ne vom mulțumi să subliniem două puncte: unul, că această evoluție a decorului, cu fazele ei succesive spre simplificare, stilizare, spre eliminarea trucajului, spre pictura strict decorativă restrînsă la două dimensiuni, care se retrăgea (probabil sub influența cubis-

mului) înaintea arhitecturii scenice cu trei dimensiuni, în sfîrşit încercarea de suprimare a oricărui decor, — toate s-au perindat fără să ştirbească drepturile cîştigate de atmosferă; mai mult, atmosfera şi-a subordonat elemente scenice tot mai numeroase. În al doilea rînd, subliniem faptul că mijloacele fundamentale care s-au impus tot mai mult pentru evocarea atmosferei, rămîn mijloace vizuale şi picturale: lumina, culoarea, proporţia. Această din urmă observaţie justifică şi ea, măcar în parte, propunerea noastră de a ne referi faţă de multiplele înţelesuri ale termenului „atmosferă", în primul rînd la sensul derivat din tehnica picturii, care este şi sensul lui primitiv în domeniul artelor — şi aceasta, chiar dacă este vorba de artele cuvîntului şi de folosirea unor mijloace verbale.

În rezumat, *în domeniul picturii*, noţiunea de atmosferă îşi păstrează sensul direct, nefigurat — dar precizat: elementul ei fundamental este ceea ce am numit *enveloppe*, adică un halo, o imprecizare a conturului figurilor care să le deschidă (în afară şi înăuntru) în loc să le închidă, şi care să le lege între ele totodată şi să le unifice. Ea este realizată prin mijloace picturale: o anumită tratare a luminilor şi a culorilor. Amintim că, în mod inevitabil, o tonalitate psihologică precisă este sugerată în acelaşi timp.

În domeniul literaturii, noţiunea de atmosferă poate avea numai sensuri metaforice; sensul reţinut de noi este mai restrîns decît acela ce se leagă de cuvîntul german *Stimmung* (cu implicaţii mai ales muzicale, şi care s-ar reda mai bine prin „tonalitate", „armonie" etc.). Pentru noi, atmosfera literară sau „poetică" joacă metaforic rolul de înveliş vag, de *enveloppe*, cu funcţii psihologice şi cu însuşiri sufleteşti. Ea îmbogăţeşte realitatea dată — deci şi realismul — cu aspecte şi valori spirituale, imponderabile, sugerate sau evocate prin mijloace verbale şi stilistice cunoscute. Ea rămîne legată de ambianţă, de mediul concret, social, personal sau fizic, dar deschide limitele obiectelor şi fiinţelor, în afară şi înăuntru, dîndu-le un caracter mai vag, nedefinit, infinit chiar, straniu sau misterios, prin ajutorul însuşirilor fonice ale cuvintelor, dar mai ales prin anumite figuri de stil, ca cele legate de tăcere, elipsă, litotă, de repetiţie, de tropi.

În fine, *domeniul „mizanscenei"* şi al decorului scenic — care, legat fiind de teatru, este legat şi de arta cuvîntului — depinzînd pe de altă parte de artele plastice, permite să se facă tranziţia de la înţelesul concret, pictural, al atmosferei, la înţelesul ei literar, psihologic, spiritual şi moral.

ЗАМЕЧАНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНО ПОНЯТИЯ „АТМОСФЕРА"

(Резюме)

Подчеркивая значение и частоту использования „атмосферы" в новом художественном творчестве, а также и в критике, автор уточняет сначала техническое происхождение этого термина (метеорология, II-ая половина XVII-го века), проникшего в

технику после использования атмосферы как составной части произведения искусства. В дальнейшем, автор упоминает в общих чертах об её развитии, начиная с Птолемея, затем с Альгазена и Вителлио, в европейской живописи с эпохи Возрождения: возникновение воздушной, светлой и красочной перспективы, пейзажа „*arioso*", растворения светотени посредством *sfumato* и *morbidezza*, появление гало (*enveloppe*), благодаря которым контуры становятся менее резкими и более неопределенными, образы тают в окружающей их среде, а вся картина приобретает таинственную или поэтическую ценность, а также высшее органическое единство. Тем же средством внушается мысль об определенной психологической тональности.

Если в живописи атмосфера сохраняет своё прямое, неизобразительное значение, то в литературной области — за исключением театра, из-за инсценировки и декорации — она приобретает в особенности метафизические значения. Автор обращает внимание читателя на различие между этим понятием и понятием *Stimmung*, с его значениями больше всего музыкальными; также уточняется, что не следует предпочитать излишнее расширение содержания понятия посредством включения главных черт, присущих поэзии, как: ритм, гармония, образы и даже архитектоника, так, как поступают некоторые немецкие критики (Вальцел, Эрматингер). Поэтическая или литературная атмосфера играет метафорически роль неясного, верленовского гало, открытого благодаря неточности и музыкальной ценности к какой-либо духовной глубине, обогащая определенную действительность — следовательно и реализм произведения — невесомыми психологическими аспектами, внушёнными известными словесными и стилистическими средствами. Атмосфера остаётся связанной с общественной, личной или физической конкретной окружающей средой, но она расширяет внутри и снаружи пределы предметов и существ.

Наконец, область сценографии и театральной декорации, — связанная одновременно со словесностью и изобразительным искусством, — позволяет сделать переход между конкретным и живописным значением атмосферы и её литературным, психологическим и духовным значением.

OBSERVATIONS SUR LA NOTION D'ATMOSPHÈRE

(Résumé)

Soulignant l'importance et la fréquence d'emploi de l'„atmosphère" dans la création artistique moderne et aussi dans la critique, l'auteur précise d'abord l'origine technique du terme lui-même (météorologie, seconde moitié du XVIIe siècle), bien postérieur à l'usage de l'atmosphère comme composante de l'oeuvre d'art. Il rappelle ensuite à grands traits son développement à partir de Ptolémée et à travers Al-Hazen et Vitellio, dans la peinture moderne depuis la Renaissance: apparition de la perspective aérienne, lumineuse et colorée, du paysage *arioso*, du *sfumato*, du fondu, de la *morbidezza, du clair-obscur*, de l'„enveloppe" enfin, grâce à laquelle les contours deviennent moins durs, plus indistincts, les figures se fondent dans leur ambiance et tout le tableau acquiert une valeur mystérieuse ou poétique en même temps qu'une unité organique, supérieure. Une certaine tonalité psychologique se trouve suggérée par le même moyen.

Si, en matière de peinture, la notion d'atmosphère conserve son sens direct, non figuré, dans le domaine de la littérature — sauf au théâtre, à cause de la mise en scène et du décor — elle prend surtout des sens métaphoriques. L'auteur précise qu'il y a avantage à ne pas confondre ce concept avec celui de *Stimmung*, qui a des implications surtout musicales; à ne pas élargir non plus à l'excès la portée du concept en y comprenant, à la suite de critiques allemands comme Walzel, Ermatinger etc., la plupart des essences poétiques: rythme, harmonie, images et même architectonique. L'atmosphère poétique ou littéraire joue métaphoriquement le rôle de l'enveloppe vague, verlainienne, ouverte grâce à l'imprécision et aux valeurs musicales, sur une sorte de profondeur psychologique, enrichissant

la réalité donnée — donc aussi le réalisme — d'aspects spirituels impondérables, suggérés par des moyens verbaux et stylistiques bien connus. L'atmosphère reste liée à l'ambiance concrète, sociale, personnelle ou physique, mais elle élargit les limites des objets et des êtres à l'intérieur comme au dehors.

Enfin, le domaine de la mise en scène et du décor théâtral — qui est lié aussi aux arts de la parole, tout en dépendant des arts plastiques — permet de faire la transition entre le sens concret et pictural de l'atmosphère et sa signification littéraire, psychologique et spirituelle.

ORIGINE ITALIANA DI UN MOTIVO FOLCLORICO ROMENO?

di
MARIO RUFFINI (Torino)

Il ben noto folclorista romeno Simion Florea Marian pubblicava a Bucarest nel 1904, nelle edizioni dell'allora Accademia Romena, uno studio dal titolo *Legendele Maicii Domnului*, il cui capitolo principale, dei nove che lo compongono, ha per oggetto la leggenda „Căutarea Domnului Isus Hristos", la quale, con le sue varianti, delle 344 pagine dell'opera, ne occupa ben 176.

Vi è riportata la leggenda ben nota della ricerca da parte della Madonna del Figlio nei giorni della Passione, che precedono la domenica di Pasqua, leggenda nota nella letteratura medievale occidentale con il nome di „Planctus Mariae", e in italiano di „Pianto della Madonna".

Il Marian ha raccolto ben 47 varianti della leggenda, alle quali ne ho potuto aggiungere ancora 9, trovate in altre raccolte, per un totale, quindi, di 56 varianti; ho escluso da questo studio le *colinde* che hanno lo stesso soggetto, che l'accademico prof. Al. Rosetti ha, nel suo ben noto lavoro sulle colinde religiose, catalogato nei tipi 7 e 8 del III° ciclo, perché penso che esse siano derivazioni della leggenda che ci interessa (1).

Il tema generale della leggenda è il seguente.

La Madonna siede in una chiesa o in un monastero costruiti da un grande uomo, che, per la bisogna, è andato in un grande bosco, dove ha scelto come materiale da costruzione un grande albero; chiesa o monastero hanno altari e finestre sempre in numero dispari, generalmente 7 o 9; quasi sempre sull'altare più piccolo siede Sfînta Maria Mică, personificazione della festa della Natività della Vergine, il giorno 8 di settembre, e in quello più grande Sfînta Maria Mare, personificazione della festa dell'Assunzione di Maria, il 15 di

(1) T. Pamfile, *Sărbătorile de toamnă*, București, 1914, pp. 11, 15, 20 e 23; E. Petrovici, *Folklor din Valea Almăjului*, in „Anuarul Arhivei de Folklor", III, 1935, p. 132; Dim. Furtuna, *Cuvinte scumpe*, București, 1914; pp. 41—43, 78; Gr. G. Tocilescu, *Materialuri folkloristice*, vol. I, t. II, București, 1900, p. 1072; Al. Rosetti, *Colindele religioase la Români*, in „An. Ac. Rom., Mem. Secț. Lit.", s. II, t. XL, pp. 38—46 dell'estratto.

agosto; talvolta sull'altare di mezzo, tra i limiti della sua vita terrena, sta Maica Precistă, la Madre Immacolata.

La Madonna cerca nei libri santi e vi trova notizia di tutti i nati in terra, in alcune varianti di tutti gli orbi e gli sciancati, ma non trova notizia del Figlio suo e piange. Vede (si noti l'anacronismo) San Giovanni Battista „nănaşul lui Dumnezeu / şi cumătrul său", padrino di Dio e compare di lei, e gli chiede se lo ha visto; la risposta più diffusa è che non lo ha veduto, ma ha sentito che è stato preso dai Giudei, martoriato e crocifisso. Piangendo, la Madonna si dirige verso Gerusalemme, e per strada incontra un „meşter de lemn", un falegname, il quale le domanda perché piange e, interrogato, dice che non solo ha visto il figlio, ma ha anche costruito la croce sulla quale è poi stato infisso, e, mentre i Giudei la volevano piccola, egli l'ha fatta grande e pesante; la Madonna lo maledice dicendogli che non guadagnerà denaro dal suo lavoro.

Proseguendo per la via, talvolta indicata come la via d'Adamo, incontra poi un „meşter de fier", un fabbro, il quale le racconta che ha costruito i chiodi per la crocefissione, ma più i Giudei gli dicevano di farli grandi, più egli li faceva sottili e piccoli; per questa sua azione misericordiosa il fabbro viene benedetto dalla Madonna, con l'assicurazione che ogni colpo di martello battuto sarà fonte di immediato guadagno.

Proseguendo la Madonna trova una rana che, al solito le chiede ragione del suo pianto; risponde alla Madre di Dio che non ha notizie del Figlio e cerca din consolarla narrandole la sua disgrazia: di 7 o 9 o 12 ranocchi suoi figli, secondo le redazioni, non gliene rimane che uno, salvatosi a stento, e con danno, dalla ruota che ha schiacciato i suoi fratelli; quasi sempre la Madonna acconsente a vederlo e il ranocchio è chiamato dalla madre, e quando si presenta „hîd, înholbat (lăbănat) şi crăcănat" appare talmente buffo nella sua stupefacente, sciancata e distorta bruttezza che la Madonna, pur nel suo cocente dolore, non può trattenere il riso; per questo momentaneo sollievo dal dolore, la rana viene benedetta e quando morirà non imputridirà, ma seccherà, e l'acqua nella quale vivrà sarà sempre limpida e pura. Qui è, insieme all'altra leggenda della benedizione della rana da parte della Madonna, per essere stato il primo animale che, col suo gracidio, annunziò la nascita di Cristo (2), la giustificazione della credenza popolare che la rana, morendo, si riduca a un po' di pelle secca, senza imputridire.

Finalmente la Madonna giunge al luogo dove Cristo è crocifisso, generalmente la corte del palazzo di Pilato, e vede il Figlio, al quale chiede come mai si sia lasciato prendere dai Giudei, martoriare e crocifiggere; il Figlio risponde che l'ha fatto per salvare l'umanità.

Qui dovrebbe finire il „planctus", ma in non poche varianti s'inseriscono a questo punto altri episodi, uno per spiegare la credenza

(2) T. Pamfile, *Crăciunul*, Bucureşti, 1914, pp. 114—115.

popolare che attribuisce agli Ebrei lentiggini sul viso, e l'altro ancora che vuol dar ragione della loro astensione dal mangiare carne di maiale. Il primo episodio dice che alcuni Giudei, messi di guardia al Sepolcro, stavano mangiando pane, pollo arrosto (in qualche variante anche pesce), e bevendo vino; per schernire la Madonna, le avevano detto che suo Figlio sarebbe risorto quando il pane fosse tornato grano, il vino uva e il pollo arrostito si fosse messo a cantare e a starnazzare; immediatamente dal pane fiorisce la spiga, il vino si fa grappolo d'uva, il gallo canta e, nello starnazzare, con le ali getta il grasso, nel quale era stato cotto, sul volto dei Giudei, i quali ne portano ancora il segno nelle lentiggini sul volto. Il secondo episodio narra del dileggio tentato dagli Ebrei a mensa, i quali, nascosta una donna con la figlioletta sotto una coperta, domandano alla Madonna che cosa hanno nascosto alla sua vista; alla risposta che vi è una scrofa con i porcellini, accusata di menzogna, la Madre di Dio fa alzare la coperta e i Giudei devono constatare che veramente la donna e la figlioletta si sono mutate in una scrofa e nella covata di porcelli. Per questo i Giudei non toccano la carne di maiale.

Tutte le redazioni, integrate o no dalle due leggende ora dette, terminano con la promessa che chi reciterà tutto il racconto e lo dirà ad altri sarà salvo e andrà in paradiso, chi non reciterà o non narrerà sarà dannato all'inferno. Con ciò la leggenda acquista il carattere di un talismano a sfondo soteriologico.

Circa l'origine della redazione romena del „planctus" il Marian è dell'opinione che debba ricercarsi in una leggenda apocrifa di vasta diffusione in Europa (3), nota in romeno col nome di *Visul Maicii Domnului*, il sogno della Madre del Signore. In essa si dice che la Madonna narra al Figlio, dopo che Lui l'ha svegliata, il sogno che ha fatto: ha visto San Pietro a Roma, San Paolo a Damasco e Cristo sulla croce a Gerusalemme tra i due ladroni, dopo essere stato torturato; poi i miracoli avvenuti alla morte del Figlio, la sua deposizione della croce, la sua sepoltura, la discesa all'inferno per liberare Adamo ed Eva, la sua risurrezione e l'ascensione al cielo. Cristo conferma che il sogno si avvererà e che egli patirà per la salvezza dell'umano genere. La leggenda finisce con l'assicurazione che chi la porterà scritta con sé, quasi come un amuleto, sarà salvo nell'eternità.

Come si vede, solo questi due ultimi elementi sono in comune con la redazione romena del „planctus", ma l'ossatura centrale del *Visul Maicii Domnului* con essa non ha nulla a che fare: *Visul Maicii Domnului* è una visione onirica di un futuro che dovrà avverarsi; *Căutarea Domnului Isus Hristos* è la dolorosa realtà presente della Madre che cerca il Figlio, di cui non ha notizia, e del quale chiede a coloro che trova nella strada del suo martirio spirituale.

(3) Cf. B. P. Haşdeu, *Cărţile poporane ale Românilor în secolul XVI*, Leipzig—București, 1880, pp. 387—402.

Già il Cartojan (4) aveva notato che il prototipo delle leggende che formano il „corpus" intitolato dal Marian „Căutarea Domnului Isus Hristos", non deva essere ricercato nella fonte indicata dal Marian e accettata anche dal Gaster e dal Rosetti (5), ma nel noto poema neogreco Τὸ μοιρολόγι τοῦ Χριστοῦ, — τῆς Σταύρωστης, ὁ Θρῆνος τῆς Παναιᾶς ὁ Θρῆνος τῆς Μεγάλης παρασκευῆς, τὰ πάθη τοῦ Χριστοῦ. senza tuttavia darne la dimostrazione.

Credo che si possa formulare un'altra ipotesi, che postuleremo tra poco.

Vediamo, innanzi tutto, la distribuzione geografica delle 55 varianti a me note; pur sapendo perfettamente che altre sono in circolazione, o lo erano all'epoca del Marian, e di cui non ho potuto procurarmi la copia, credo tuttavia di essere a conoscenza di quante bastano per poter formulare la mia ipotesi.

Il nucleo più compatto è rappresentato dalle varianti della Moldavia e della Bucovina, e precisamente una in Bucovina e una in Moldavia non meglio localizzate (7): 29 nella regione di Suceava, di cui 13 nel distretto omonimo, a Lisaura e a Sf. Ilie (8), a Ruşii-Mănăstioarei (9), a Teodoreşti (10), a Vlăşineşti (11), e le altre sette a Ilişeşti (12) e nei paesi circonvicini, Corlata (13), Drăgoieşti (14), Bălăceana (15), Stroieşti (16) e Tişeuţi con due varianti (17); otto nel distretto di Cîmpulung Moldovenesc, di cui una nella stessa città, e per gli altri due a Mănăstirea Humorului (18), due a Dorna Cîndrenilor (19), due a Fundul Moldovei (20) e una a Ciocăneşti (21); una nel distretto di Fălticeni, a Mălin (22); due nel distretto di Bo-

---

* Il compianto di Cristo — della crocefissione. La lamentazione della Madonna. La lamentazione del grande Venerdi — La passione di Cristo.

(4) N. Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească, II. Epoca influenţei greceşti*, Bucureşti, 1938, p. 106, n. 1.

(5) M. Gaster, *Studies and Texts in Folklore magic mediaeval romances hebrew apocrypha*, II, London, 1925—28; Rosetti, *o. c.*, pp. 40—42.

(6) Cartojan, *Cărţile*, II, pp. 104—106; la bibliografia del poema greco è stata curata da Stilpon Kyriskidis, nella riv. Λαογραφία, XI, 1934—37, p. 253; si veda anche: Maria Ioannidu, *Untersuchungen zur Form des neugriechischen Klageliedes*, München, 1938, pp. 66—67.

(7) T. Pamfile, *Legendele Maicii Domnului*, Bucureşti, 1904, pp. 203, 206.

(8) Id., *ib.*, 108 e 126.

(9) Id., *ib.*, p. 123.

(10) Id., *ib.*, p. 138.

(11) Dim. Furtuna, *Cuvinte scumpe*, p. 78.

(12) Pamfile, *Legendele*, p. 141.

(13) Id., *ib.*, p. 150.

(14) Id., *ib.*, p. 145.

(15) Id., *ib.*, p. 153.

(16) Id., *ib.*, p. 130.

(17) Id., *ib.*, pp. 113 e 119.

(18) Id., *ib.*, rispettivamente pp. 161, 154 e 158.

(19) Id., *ib.*, pp. 179 e 184.

(20) Id., *ib.*, pp. 164 e 170.

(21) Id., *ib.*, p. 174.

(22) Id., *ib.*, p. 211.

toşani, a Mănăstireni (23), e a Suliţa (24); tre si trovano nel distretto di Rădăuţi, a Siret (25), a Tereblecea (26) e a Putna (27); quattro nella regione di Bacău, a Broşteni (28), a Holda, frazione di Broşteni (29), a Tuţcani (30) e a Bucium (31); infine una nella regione di Galaţi, nel distretto di Tecuci, a Ţepu (32).

Pertanto, da sole, le regioni nominate in Bucovina e in Moldavia raccolgono 34 varianti, cioè il 62% del totale, e di esse 29 appartengono alla regione di Suceava.

Delle rimanenti varianti, ne sono da assegnare alla Muntenia sei, delle quali ben cinque non più particolarmente localizzate, e una raccolta a Săgeata (33), nella regione di Ploieşti; in Transilvania ne sono state raccolte dieci, delle quali quattro non localizzate (34), una nella regione di Braşov, a Frîna (35), due nella regione di Hunedoara, a Feneş (36) e a Păucineşti (37), due nella Regione Mureş-Autonoma Maghiara a Fărăgău (38), e a Luduş Mare (40), e una nella regione di Cluj, a Saula (39). Quattro sono attestate nella regione di Banat, di cui tre non localizzate (41) e una a Rudăria, vicino a Oraviţa (42); una è stata raccolta nella regione di Maramureş, genericamente localizzata nel Maramureş (43); ultima la regione di Crişana, rappresentata da una sola variante raccolta a Beftia (444).

Impressiona, come abbiamo già detto, il fatto che delle 56 varianti 34 appartengano alla Moldavia e alla Bucovina, in un gruppo che si può dire compatto, il cui nucleo è rappresentato dalle 29 raccolte nella regione di Suceava, mentre il resto è sparso in alcune

---

(23) Furtuna, *o. c.*, p. 41, riportato in Pamfile, *Sărbătorile de toamnă*, p. 12.
(24) Furtuna, *o. c.*, p. 43.
(25) Pamfile, *Legendele*, p. 196.
(26) Id., *ib.*, p. 128.
(27) Id., *ib.*, p. 186.
(28) Id., *ib.*, p. 209.
(29) Id., *ib.*, p. 214.
(30) Pamfile, *Sărbătorile*, p. 20.
(31) Id., *ib.*, p. 15.
(32) Pamfile, *Legendele*, p. 216.
(33) Id., *ib.*, pp. 221 225, 228, 232 e 233; quella raccolta a Săgeata è in Pamfile, *Sărbătorile*, p. 23.
(34) Pamfile, *Legendele*, pp. 237, 240, 242, 247.
(35) Pamfile, *Sărbătorile*, p. 11.
(36) Pamfile, *Legendele*, p. 250.
(37) Id., *ib.*, p. 267.
(38) Id., *ib.*, p. 259.
(39) Id., *ib.*, p. 260.
(40) Gr. G. Tocilescu, *Materialuri folkloristice*, t. I, vol. II, Bucureşti, 1900, p. 1072.
(41) Pamfile, *Legendele*, pp. 262, 269, 272.
(42) E. Petrovici, *Folklor din valea Almăjului*, in „Anuarul Arhivei de Folklor", Bucureşti, III, 1935, p. 132.
(43) Pamfile, *Legendele*, p. 277.
(44) Id., *ib.*, p. 273.
(45) Dim. Cantemir, *Descrierea Moldovei*, trad. Pascu, Bucureşti, 1923; Fr. Jos. Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, Wien, 1781—82.

rimanenti regioni della R.P.R., in una specie di diaspora che serve ad attestare la vitalità della leggenda.

Appare, pertanto, molto probabile che l'origine della redazione romena del „planctus" debba essere ricercata nella regione che ha conservato il maggior numero di varianti, e che in essa si debba anche ricercare la causa di questa maggior sopravvivenza.

Bisogna ricordare che né Demetrio Cantemir né Franz Ioseph Sulzer ricordano nelle loro opere una leggenda popolare che si riferisca al „planctus", sicché è da ritenere che il prototipo romeno non sia molto antico (45).

È appena il caso di ricordare che la Moldavia fu nei secoli XVII e XVIII campo di lavoro da parte dei frati francescani conventuali ed osservanti (46). Già prima, tra gli anni 1371—1435 esisteva a Siret un episcopato cattolico, e un altro ne esisteva a Bacău, fondato nel 1392, rimasto senza titolare dopo il 1439, ricostituito nel 1590 e trasferito a Iași nel 1808.

I lavori del Călinescu e del padre Morariu hanno messo in evidenza la capillarità dell'opera francescana e la sua penetrazione nei secoli XVII e XVIII in alcuni luoghi romeni.

E' ben noto, d'altra parte, con quanto amore l'ordine francescano abbia coltivato la lauda sacra, soprattutto per mezzo delle confraternite laiche, e, fra i temi delle laude, quello del venerdì santo, della passione di Cristo: a questo proposito basti ricordare il bello ed esauriente lavoro di Arnaldo Fortini, *La lauda in Assisi e le origini del teatro italiano* (47), e soprattutto il capitolo „Le lamentazioni di Maria nelle laude del venerdì santo" (48), dove è illustrato il pianto della Madonna.

Dallo *Stabat Mater* in poi si trattava di un tema facile, adatto a una descrizione poetica, in cui ciascuno poteva effondere il proprio sentimento, renderlo più vivido con l'aggiunta di nuovi particolari, più drammatico con nuovi accenti di pianto e di disperazione; la Madonna, dolente madre, non ha più gli attributi dogmatici e teolo-

---

(46) Si vedano in proposito i lavori di George Călinescu, *Alcuni missionari cattolici in Moldavia nei secoli XVII e XVIII*, in *Diplomatarium Italicum*, I, Roma, 1925, pp. 1—223; id. *Altre notizie sui missionari cattolici nei Paesi Romeni*, in *ib.*, II, Roma, 1930, pp. 305—514; Bonaventura Morariu, O.F.M. Canv., *La missione dei Frati Minori Conventuali in Moldavia e Valacchia nel suo primo periodo* 1629—50, Roma, 1962. Già prima si era interessato dei missionari italiani nei Paesi romeni Ramiro Ortiz, *Per la storia della cultura italiana in Rumania*, Bucarest, 1916, pp. 59—91, studi frammentari posteriori sono quelli di D. Găzdaru, *Informații italiene despre cîteva texte românești, scrise de misionari catolici*, in „Studii italiene", I, 1934, pp. 79—89; Fr. Pall, *Date inedite privitoare la legăturile culturale italo-romîne din mijlocul veacului al XVII-lea*, in *ib.*, VI, 1939, pp. 45—69; H. Oprișan, *Încercări catolice la 1583 de a introduce calendarul gregorian în voivodatele*, in „Arhiva", Iași, 1939, nr. 1—2.

(47) Pubblicato dalle Edizioni Assisi, a cura della Società Internazionale di Studi Francescani, p. 560.

(48) Fortini, *La laude*, pp. 407—41.

gici che la poesia latina medievale celebrava in suo onore (49), è un essere terreno che ha tutte le doti umane che sublimano la figura della donna e della madre, della madre che, dinanzi al figlio flagellato e crocifisso, è crocifissa anch'essa dal dolore, come lo sarebbe ogni madre della terra davanti al corpo martoriato ed esanime del figlio.

Il tema del pianto della Madonna era caro all'ordine francescano, come è dimostrato dalla sua lunga fortuna; si pensi anche solo a due grandi poeti francescani, appartenenti al terzo ordine, quindi laici, che lo hanno cantato nel secolo XIII: a Jacopone da Todi per l'Italia, e al maiorchino Raimondo Lullo per la Spagna: di Iacopone il celebre „Pianto de la Madonna de la Passione del figliolo Iesù Cristo",

Donna del paradiso — lo tuo figliolo è priso
Iesù Cristo beato.
Accure, donna, e vide — che la gente l'allide,
Credo che llo s'occide — tanto l'on flagellato; (50)

e del Lullo il „Plant de nostra Dona Santa Maria" in catalano:

Estava la reina molt fortment irada
Can por los seus era desemparada,
Car, sinò sent Jouan, per tots lo lleixada. (51)

Ma abbiamo prove, e ce le ha date il Fortini in tutta la sua opera, della grande fortuna che la lauda ha avuto in mezzo al popolo (52), da cui del resto già con i laici laudesi proveniva, e prima del Fortini ne avevano accennato Gennaro Maria Monti (53) e prima ancora Giuseppe Monticelli e Alessandro D'Ancona (54). Attestazioni di questo favore popolare si trovano in tutte le regioni d'Italia, alcune ancora sopravviventi, da quella attestata nelle montagne di Norcia in Umbria, a quella, buona ultima a mia conoscenza, di cui ha dato

---

(49) Si veda, per un solo certo riflessa, il mio lavoro *Il titolo di „regina" dato alla Madonna nella innografia latina medievale*, nella riv. „Helmantica", Salamanca, 1956.

(50) Iacopone da Todi, *Le laude*, a cura di Giovanni Ferri, Bari, Laterza, 1930, p. 228.

(51) Ramon Lullo, *Poesies*, Barcelona, Barcino, 1928, p. 55.

(52) Si vedano soprattutto i capp.: Origini e moventi della lauda, p. 7; Le confraternite in Assisi, p. 49; La lauda in Assisi, p. 267; Laude per ogni festa, p. 293; Laude per i morti, p. 307; Laude della quaresima, p. 333; Il dramma della Passione nei codici francescani di Assisi, p. 369; le già citate „Lamentazioni di Maria nelle laude del venerdì santo", p. 407.

(53) Gennaro Maria Monti, *Le confraternite medievali dell'alta e media Italia*, vol. II, Venezia, s.a., pp. 98—104.

(54) Giuseppe Monticelli, *Vita religiosa italiana nel sec. XIII*, Torino, 1932, p. 341, n. 1; Al. D'Ancona, *Origini del teatro in Italia*, Firenze, 1877; id., *Sacre rapprezentazioni dei secc. XIV—XVI*, Firenze, 1873; id. *Poesia popolare italiana*, Firenze, 1878.

notizia Gino Novelli sul pianto della Madonna in dialetto sardo del Logudoro (55).

Non è pensabile, pertanto, che una pratica così viva nell'ordine francescano, di tanto facile presa nella mentalità popolare, non sia stata trapiantata anche in terra romena dai missionari in mezzo a una popolazione già cristiana, sia pure di fede greco ortodossa, popolazione che a causa della liturgia in lingua nazionale, introdotta già dal secolo XVII dal metropolita Dosofteiu, doveva ben conoscere la passione di Cristo, narrata dai Vangeli.

Le laudi importate dei francescani dovettero ben presto ispirare un cantore laico popolare, che si fece interprete del bisogno del popolo di concretare in atti, in persone, in azioni gli avvenimenti della Passione nel lato più umano del dolore materno della Vergine Madre, prendendo, naturalmente, ad esempio qualche laude francescana del venerdì santo, che costituì solo lo spunto iniziale dal quale egli tolse l'azione narrata con piena indipendenza nella redazione della „Căutarea Domnului Isus Hristos". Che sia così lo si vede facilmente dalle differenze tra le laudi italiane, in cui i personaggi sono generalmente la Madonna e un ignoto interlocutore che parla, come nella ricordata lauda di Iacopone, e la redazione romena in cui è espressamente sentito il bisogno d'introdurre persone concrete che parlano e operano come nella vita comune di tutti i giorni.

Che l'ignoto autore sia stato uno solo mi pare si possa dedurre dalla sostanziale unità della azione in tutte le varianti; e che debba anche essere stato un laico, devoto, ma non legato ai fatti narrati nel Vangelo, appare evidente per le seguenti ragioni:

1. la personificazione delle feste mariane della nascita della Vergine l'otto settembre in Sf. Maria Mică e quella dell'assunzione della Madre di Dio il 15 di agosto in Sf. Maria Mare, ambedue rappresentate fisicamente sedute sugli altari;

2. L'equivoco tra S. Giovanni Battista, presente sempre nella scena dopo oltre trent'anni dalla morte, e S. Giovanni Evangelista, realmente citato dai Vangeli come presente alla crocefissione: si tratta di un errore che un pope non avrebbe mai commesso;

3. sono dichiarati presenti santi nati alcuni secoli dopo la morte di Cristo, come p. es., S. Nichita, S. Gregorio, S. Basilio; si tratta di interpolazioni che dimostrano totale ignoranza di storia ecclesiastica;

4. in alcune varianti è attribuito alla Madonna il tentativo di suicidio, che un pope, anche non ferrato in teologia, non avrebbe mai neppure pensato;

5. sono introdotti elementi umani che non compaiono nei Vangeli, quali il falegname che ha costruito la croce, il fabbro che ha fatto i chiodi, i quali vengono rispettivamente maledetto e benedetto con auguri che riguardano la vita di tutti i giorni, e non, come avrebbe detto un pope, con argomenti soteriologici;

---

(55) Fortini, *o.c.*, p. 65; G. Novelli, *Laude sarde della Passione*, in „Osservatore Romano", 10 aprilie 1963, p. 3.

6. sono introdotti elementi miracolistici di carattere popolare, come, p. es., la transformazione delle lacrime della Madonna in mele d'oro;

7. sono intrusi elementi del mondo animale e naturale, quali la rana e il ranocchio, animali ed alberi che servono al passaggio di un'acqua per la Madonna che ne è impedita, oppure elementi mitici, come l'imperatore degli uccelli;

8. sono introdotte leggende che nulla hanno a che fare con la Passione, quali l'origine delle uova rosse pasquali, quella delle lentiggini sul viso dei Giudei e del loro ripudio della carne di maiale.

Certamente alcune di queste ragioni hanno avuto origine in proseguo di tempo e non si debbono al primitivo autore della versione romena del „planctus", ma tutte testimoniano l'ambiente laico nel quale sono nate e sviluppate.

Ad avvalorare la tesi di una culla moldava di questa leggenda mi pare stiano due elementi. Il primo riguarda più la iconografia cattolica della Madonna, che in Moldavia può avere uno sviluppo più ampio che altrove, ed è dato dal colore biondo dei capelli della Vergine, ricordato nelle varianti moldave raccolte a Tișeuți, Bălăceana, Todirești, Ilișești, Drăgoiești, Mănăstirea Homorului, Fundul Moldovei, Ciocănești, Putna, Cîmpulung, Broșteni, Holda e Mălin. Come è noto, il colore predominante dei capelli della Madonna nella iconografia bizantina è il castano scuro o il nero, mentre tutta l'iconografia italiana è sempre, senza eccezione, fedele al color biondo o al castano chiaro con riflessi biondi. Il color biondo è attribuito ai capelli della Vergine anche nelle varianti di Făgărău in Transilvania e a Beftia nel Banato, nonché in altre sei varianti non localizzate, raccolte in Muntenia, Transilvania, Banato e Maramureș, con un totale di 21 attribuzioni. Circa il colore dei capelli non è detto nulla nelle seconde varianti di Tișeuți, di Mănăstirea Homorului, di Fundul Moldovei e di Tereblecea e nelle varianti singole di Rușii-Mănăstioarei, Sf. Ilie, Stroiești, Corlata, Dorna Cîndrenilor, tutte in Moldavia, a cui bisogna aggiungerne una nella stessa regione non meglio localizzata, una in Transilvania a Reteag, e altre nove nel Banato e in Muntenia, di cui manca la localizzazione, con un totale di 20 omissioni del colore dei capelli. Solo due varianti moldave ricordano il color nero, a Bucium e a Lisaura. Nelle rimanenti 13 varianti la Madonna non compie il gesto di sciogliersi i capelli sulle spalle, come usavano le donne romene per la morte di un parente prossimo, elemento, questo, di colore locale, attribuibile all'osservazione di un laico, libero di aggiungere atti non ricordati nel Vangelo, più che a quella di un pope maggiormente legato alla narrazione evangelica. In conclusione abbiamo 21 attribuzioni del colore biondo contro due del colore nero, mentre in 20 casi il colore non è definito e in 13 non è nominata la chioma, e quindi neppure il colore dei capelli.

A questo elemento cromatico se ne aggiunge un altro ben più solido: tutte le varianti moldave sono attestate in località ricordate nei documenti pubblicati dal Călinescu, come abitate da cattolici, o

in località molto vicine ad esse. E' logico che la regione dove le varianti sono attestate in maggior numero appaia essere stata più a lungo a contatto con i francescani, cultori delle laudi, e più conservatrice di altre regioni romene; tutto questo, naturalmente, riferito all'epoca, ormai tanto lontana, nella quale il Marian raccolse le varianti pubblicate.

Vediamo di provare l'affermazione di queste localizzazioni geografiche, procedendo non per regioni e distretti, ma per zone di presenza cattolica.

Attorno a Cimpulung Moldovenesc abbiamo visto attestate varianti, oltre che nella stessa città, anche a Dorna Cîndrenilor, Fundul Moldovei, Mănăstirea Homorului con due varianti ciascuna, e poi a Putna e a Ciocăneşti. Dai documenti pubblicati dal Călinescu risultano abitate da cattolici solo Cîmpulung e Dorna (56); nel maggio del 1670 a Cîmpulung erano attestati oltre 600 cattolici (57), mentre a Dorna nel 1643 il p. Bartolomeo Bossetti, nel suo rapporto a Propaganda Fide ne attestava 220 (58). Gli altri villaggi, nei quali il Marian aveva trovato ancor vive le varianti del „planctus" sono: Ciocăneşti, a 18 km. da Vatra Dornei sulla strada per Cîrlibaba; Fundul Moldovei, a 14 km. da Cîmpulung; per Putna e Mănăstirea Homorului non occorre indicare la localizzazione, tanto sono note ad ogni Romeno di media cultura.

Del cattolicismo a Siret si hanno sufficienti notizie, per cui rinvio agli indici dei lavori del Călinescu (59); Tereblecea, dove è attestata una variante, è situata a otto km. da Siret sulla strada per Stăneşti de Jos e Cernăuţi.

A circa 18 km. da Gura Homorului era attestata verso la fine del 1693 una comunità cattolica nel paese di Comăneşti (60); nei villaggi circonvicini di questa località è attestato il maggior numero compatto di varianti, Bălăceana a 7 km. da Comăneşti, Ilişeşti, a 5 da Bălăceana, Stroieşti a 8 dallo stesso villaggio, Drăgoieşti un km. più in là, e un km. ancora avanti Corlata, tutti sulle strade che da Gura Homorului portano a Suceava, una per Braşca e l'altra per Berchişeşti-Luteni, sulla quale si trova il paese di Lucăceşti, ove era attestatta una comunità cattolica (61); a questo gruppo bisogna anche aggiungere il villaggio di Teodoreşti, ove è stata raccolta un'altra variante, il quale si trova a nord di Gura Homorului, a sinistra della strada che da questa località porta a Suceava attraverso

---

(56) Cf. *Diplomatarium Italicum*, III, Indices, s.v., p. 358. Riferiremo le note per i due lavori del Călinescu con la sigla *Dipl. Ital.*, seguito dal numero del volume e delle pagine; i rinvii al III vol. riguardano l'indice, alle voci del quale si rimanda per i riferimenti agli studi del Călinescu pubblicati nei primi due volumi.

(57) *Dipl. Ital.*, I, p. 104.

(58) *Dipl. Ital.*, II, p. 349.

(59) *Dipl. Ital.*, III, Indices, s. v., p. 405.

(60) *Dipl. Ital.*, I. p. 44.

(61) *Dipl. Ital.*, III, s. v., p. 383.

Pîrteştii—Liuzi Homorului—Părhăuţi. A tre km. da Suceava, sul fiume omonimo, sono situati Lisaura e Tişeuţi, dove il Marian raccolse complessivamente ben tre varianti. Sempre sulla riva del Suceava, un po' più a sud, c'è il villaggio di Ruşii Mănăstioarei, altra località di attestazione di una variante. Si tratta nel complesso di ben undici paesi con dodici varianti, racchiusi in un rettangolo di circa 12 km. per 20, che ha al vertice sud-occidentale la città di Gura Homorului e a quello nord-orientale Suceava, città nella quale il cattolicismo ebbe tanta importanza nella prima metà del secolo XVII da far pensare al p. Bonici dei Minori Conventuali nel 1632 di istituirvi un seminario cattolico (62). E' azzardata la formulazione dell'ipotesi che in questo rettangolo, il quale include anche Suceava, qualche frate francescano abbia portato dall'Italia l'uso popolare della laude del venerdì santo e l'abbia resa negli anni cara alla popolazione romena, non necessariamente cattolica, che in prosieguo di tempo l'ha adattata al suo gusto e, in certo qual modo, da elemento straniero al proprio folclore le ha dato pieno diritto di cittadinanza, con le personificazioni e le intrusioni di elementi popolari che abbiamo visto?

E continuiamo nella localizzazione delle altre varianti moldave.

Isolato a sud-est di Suceava, sulla riva destra del fiume Moldova, alla confluenza del torrente Suca Mică, è Mălini, dove il Marian ha attestato un'altra variante.

Ad oriente di Botoşani, dove nel secolo XVIII erano attestate le comunità cattoliche di Stăneşti (63), Cotnari (64) a Cucuteni (65), il Marian raccolse le varianti di Vlăşineşti, villaggio a 33 km. a N.E. di Botoşani sulla strada tra Săveni e Brăteni, di Suliţa a 27 km. di distanza da Botoşani alla confluenza del torrente Burla con il fiume Jijia e a 12 km. da Talpa, altra comunità cattolica attestata (66); ancora nei dintorni di Botoşani sono state raccolte due varianti a Broşteni e Holda, a 38 km. dalla città, sulla strada che da Botoşani va a Ştefăneşti.

Nella valle del Siret e del suo affluente Moldova, dove erano fiorite in un cospicuo blocco nel triangolo Tîrgu Neamţ—Paşcani——Bacău le comunità di Totoieşti (67), Hălăuceşti (68), Mărgineni (69), Răchiteni (70), Roman (71), Săbăoani-Lucuşeni (72), Gherăieşti (73),

(62) *Dipl. Ital.*, II, 334; per ulteriori notizie sul cattolicismo a Suceava si veda nel vol. III l'indice dei rinvii alle pp. 407—408.
(63) *Dipl. Ital.*, III., s.v., p. 407.
(64) *Dipl. Ital.*, III, s.v., p. 365.
(65) *Dipl. Ital.*, III, s.v., p. 366.
(66) *Dipl. Ital.*, III, s.v., p. 409.
(67) *Dipl. Ital.*, III, s.v., p. 412.
(68) *Dipl. Ital.*, III, s.v., p. 376.
(69) *Dipl. Ital.*, III, s.v., p. 385.
(70) *Dipl. Ital.*, III, s.v., p. 398.
(71) *Dipl. Ital.*, III, s.v., p. 401.
(72) *Dipl. Ital.*, III, s.v., p. 402.
(73) *Dipl. Ital.*, III, s.v., p. 373.

Fîntînele (74), Călugăra Mare (75) e Trebişu (76), il Marian ha infine trovato le varianti di Tuţcani, villaggio a destra della strada Buhuşi—Siliştea—Secueni—Roman, a circa 14 km. da Buhuşi, e di Bucium, che rimane un po' spostata verso occidente sulla strada che a Filipeşti si stacca dalla Roman—Bacău per portare a Tîrgu Băceşti, alla confluenza dei torrenti Garbov e Grăieşti.

Rimane ultima la localizzazione di Ţapu, dove il Marian attesta ancora una variante; il villaggio è posto a 14 km. da Tecuci, sulle rive del torrente Berheci, in una zona dove erano attestate le comunità di Trotuşani (77) e di Măneşti (78).

E con questo abbiamo terminato. Le varianti raccolte nelle altre regioni della R.P.R. sono troppo sparse e, per ciascuna regione, troppo scarse, perché si possa pensare di attribuire ad alcune di esse il rango di luogo d'origine. Esso non può essere che in Moldavia, dove ebbe per centri di irradiazione Rădăuţi, Suceava, Fălticeni, Botoşani, Roman, e dove la lunga presenza di frati francescani italiani può suffragare l'ipotesi dell'origine dalla laude del venerdì santo, e quindi dalla letteratura popolare italiana, delle varianti romene del „planctus Mariae", che il Marian ha battezzato col nome di „Căutarea Domnului Isus Hristos".

UN MOTIV FOLCLORIC ROMÂNESC DE ORIGINE ITALIANĂ?

(R e z u m a t)

Autorul se ocupă de originea legendei româneşti „Căutarea Domnului Isus Hristos", legendă care alcătuieşte principalul capitol al lucrării folcloristului S. Fl. Marian intitulată *Legendele Maicii Domnului.*

Marian credea că la baza legendei în discuţie stă o legendă apocrifă de mare circulaţie europeană, cunoscută la români sub numele de *Visul Maicii Domnului.* Părerea aceasta a fost acceptată şi de filologii Mozes Gaster şi Al. Rosetti. N. Cartojan şi-a îndreptat atenţia în altă direcţie. După opinia lui, legenda românească provine din sfera culturii greceşti, legîndu-se anume de cunoscuta poemă neogreacă Τὸ μοιρολόγι τοῦ Χριστοῦ, τῆς Σταύρωσης, ὁ Θρῆνος τῆς παναιᾶς ὁ Θρῆνος τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς, τὰ πάθη τοῦ Χριστοῦ.

Mario Ruffini încearcă o explicaţie nouă. Plecînd de la premisa că originea versiunii româneşti a legendei trebuie căutată în regiunea care cunoaşte cel mai mare număr de variante şi în care ele s-au păstrat mai bine, ajunge la concluzia că regiunea aceasta se găseşte în Moldova. Totodată, crede autorul, legenda trebuie pusă în legătură cu o temă asemănătoare existentă în literatura religioasă italiană („pianto della Madonna"), temă larg răspîndită la călugării franciscani. Şi cum în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea Moldova reprezenta un teren de vastă activitate a călugărilor franciscani, tema a putut pătrunde şi la români. Acel care a plăsmuit legenda a fost un cărturar laic, teză în spiritul căreia autorul aduce numeroase argumente (anumite anacronisme, inadvertenţe, elemente laice). Ca dovadă că motivul a pătruns la noi prin călugării franciscani este faptul că toate variantele moldovene sînt atestate în localităţi locuite de catolici sau în apropierea acestora.

(74) *Dipl. Ital.*, III, s.v., p. 370.
(75) *Dipl. Ital.*, III, s.v., p. 358.
(76) *Dipl. Ital.*, III, s.v., p. 413.
(77) *Dipl. Ital.*, III, s.v., Trotuş, p. 414.
(78) *Dipl. Ital.*, III, s.v., p. 384.

РУМЫНСКИЙ ФОЛЬКЛОРНЫЙ МОТИВ ИТАЛЬЯНСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ?

(Резюме)

Автор занимается происхождением румынской легенды „Искание Господа Иисуса Христа'', составляющей основную главу работы фольклориста С. Ф. Мариана, озаглавленной *Легенды Божьей Матери*.

Мариан предполагал, что в основе изучаемой им легенды лежит апокрифичная легенда, имеющая широкое европейское распространение и известная румынам под названием *Сон Божьей Матери*. Это мнение было принято и филологами Мозесем Гастером и А. Росетти. Н. Картожан обратил своё внимание в другую сторону. По его мнению, румынская легенда происходит из сферы греческой культуры; она связана с известной новогреческой поэмой: τὸ μοιρολόγι τοῦ Χριστοῦ, τῆς Σταύρωσης, ὁ Θρῆνος τῆς Παναιᾶς ὁ Θρῆνος τῆς Μεγάλης Παρασkενῆς, τὰ πάθη τοῦ Χριστοῦ.

Марио Руффини пытается дать этому новое объяснение. Исходя из предпосылки, что происхождение румынской версии следует искать в области, где находится самое большое число вариантов и где они лучше сохранились, он приходит к заключению, что эта область находится в Молдове. Одновременно, автор думает, что эту легенду следует рассматривать в связи с подобной темой, существующей в итальянской церковной литературе („*pianto della Madonna*'') и широко распространенной у францисканских монахов. И, так как в XVII-ом и XVIII-ом веках Молдова являлась поприщем широкой деятельности францисканских монахов, тема смогла дойти и до румын. Тот, кто создал эту легенду, был светским учёным — тезис, в защиту которого автор приводит многочисленные аргументы (определенные анахронизмы, неосторожности, светские элементы). Доказательством того, что мотив дошел до нас через посредство францисканских монахов, является тот факт, что все молдавские варианты аттестуются в местностях, обитаемых католиками, или вблизи этих местностей.

TURNEE ROMÂNEŞTI ÎN TRANSILVANIA ÎNTRE 1864—1900 (I)

de

MARIA PROTASE şi GEORGETA ANTONESCU

Etapa 1864—1881 are în istoria teatrului românesc o greutate specifică aparte. Înfăptuirea Unirii din 1859 şi prefacerile social-politice ce i-au urmat imprimă vieţii culturale şi artistice din Principatele Române un nou ritm de dezvoltare. Legat de mişcarea social-politică antifeudală, cu corolarul ei, lupta pentru unitate şi independenţă naţională, teatrul românesc înregistrează şi el în aceste două decenii un evident progres. Concretizîndu-se în primul rînd în manifestarea interesului pentru teatru în toate provinciile româneşti, progresul acesta priveşte deopotrivă mişcarea teatrală şi repertoriul dramatic.

Figurile centrale ale scenei româneşti sînt marii actori combatanţi Costache Caragiale, Mihail Pascaly şi Matei Millo, care, învingînd nenumăratele greutăţi ridicate de politica oficială, reuşesc să grupeze forţele actoriceşti ale vremii în asociaţii dramatice. Astfel, Pascaly înfiinţează prima „Uniune artistică", iar Millo organizează „Societatea dramatică românească" şi mai apoi „Societatea dramatică" (1877). Dar progresul teatrului romînesc este indestructibil legat şi de reprezentarea dramelor istorice şi a comediilor satirice ale lui Vasile Alecsandri, care, cu concursul interpretului său Matei Millo, reuşeşte să domine epoca şi să cucerească rînd pe rînd scenele tuturor provinciilor româneşti. În directă legătură cu repertoriul, în cuprinsul căruia dramaturgia originală realistă concurează cu tot mai mult succes piesele traduse sau adaptate, se dezvoltă în acest răstimp şi arta interpretativă a actorilor. Alături de stilul romantic al şcolii lui Pascaly se conturează stilul realist al şcolii lui Millo, al cărui joc actoricesc, cu un fond profund naţional, reprezintă o direcţie nouă, ce se va afirma după 1878, formînd una dintre cele mai valoroase tradiţii.

O mărturie grăitoare a întăririi şi dezvoltării pe baze noi a vieţii teatrale din Principate o constituie turneele întreprinse în Transilvania şi Banat, în deceniile şapte şi opt ale secolului al XIX-lea, de societăţile dramatice conduse de Fany Tardini, Mihail Pascaly, Matei Millo, I. Demetriu Ionescu, Gherman Popescu şi alţii.

Condiţiile grele create poporului român din Transilvania de pactul dualist (1867) reactivează aici tendinţa de eliberare şi unitate naţională, manifestată deopotrivă de românii din Principate. Obiectivul comun al luptei social-politice a tuturor românilor determină şi o unitate de acţiune ce se manifestă mai cu seamă pe planul activităţii culturale, principala formă de legătură dintre intelectualii români de dincolo şi de dincoace de Carpaţi. Reluîndu-se firul unor vechi raporturi, românii din Transilvania sînt antrenaţi, ca profesori, membri ai Societăţii Academice etc., în viaţa culturală a Principatelor Române. Ziarele româneşti ardelene urmăresc din ce în ce mai stăruitor mişcarea culturală de dincolo de munţi, sînt preocupate tot mai intens de legăturile cu Principatele. Marcînd o potenţare a sentimentului unităţii culturale şi naţionale, ziarul braşovean „Orientul latin" (1874—1875), decis să calce „däunosul provincialism şi separatism de pînă acum", arată că „chestiunile, drepturile şi interesele lor [ale românilor din Principate, n. n.] le vom considera şi trata ca pe ale noastre". Pentru intelectualii români ai vremii, teatrul, privit prin prisma aceloraşi năzuinţe şi subordonat aceloraşi obiective social-politice, reprezenta la rîndul său un mijloc de educaţie socială, de dezvoltare a conştiinţei naţionale şi de cultivare a limbii, principalul reazem al naţionalităţii.

Turneele marilor actori Fany Tardini, Mihail Pascaly şi Matei Millo se înscriu aşadar în sfera raporturilor culturale dintre românii ardeleni şi cei din Principate şi răspund unor idealuri social-politice comune, reprezentînd nu numai un eveniment hotărîtor în dezvoltarea teatrului românesc din Transilvania, ci şi unul dintre cele mai însemnate momente din lupta românilor pentru unitate şi cultură naţională. Ele au loc într-o perioadă în care românii ardeleni, stimulaţi şi de exemplul teatrului maghiar şi săsesc, tind spre depăşirea mişcării teatrale de diletanţi şi se pătrund tot mai mult de ideea unui teatru naţional, jucat de actori profesionişti. De aceea, entuziasmul stîrnit de cei trei protagonişti ai scenei româneşti este mare, iar consecinţele vor fi hotărîtoare. Materialul documentar este, în acest sens, deosebit de grăitor. Dînd, mai cu seamă turneelor lui Millo şi Pascaly, proporţia unor evenimente naţionale, cronicarii periodicelor locale, în frunte cu „Familia", „Albina" şi „Federaţiunea", comentează cu o excesivă însufleţire neaşteptatele succese repurtate de marii actori şi nu contenesc să releve puternicul efect al acestora asupra dezvoltării spiritului naţional al românilor din Transilvania. De obicei sărace în indicaţii privind arta scenică a interpreţilor, semnificaţia sau calităţile dramatice ale pieselor, vechile cronici teatrale redau în schimb viu imaginea unui public cutremurat deopotrivă de adevăratul fior al artei şi de farmecul cuvîntului românesc. Ele refac atmosfera sărbătorească în care au avut loc reprezentaţiile actorilor români, răsplătiţi, ca în nici o altă parte a ţării, cu cele mai entuziaste aprecieri, ce le vor fi dat sentimentul împlinirii unei misiuni nobile, făcîndu-i să uite totodată greutăţile şi riscurile legate la sfîrşitul veacului trecut de astfel de iniţiative temerare.

Culegînd ştirile contemporane, încărcate încă de puternica emoţie a faptului trăit, cercetătorii şi istoricii noştri literari au încercat în cîteva studii şi articole să reconstituie imaginea unuia sau altuia dintre turneele întreprinse de actorii români dincoace de Carpaţi. Au apărut astfel studiile lui G. Bogdan-Duică şi Octavian Lupaş, avînd în general un caracter descriptiv, şi mai apoi ale lui Ion Breazu, Iosif Pervain sau Letiţia Gîtză[1], autori care, considerînd pe drept cuvînt turneele artiştilor din România un pas însemnat pe calea afirmării geniului dramatic naţional, au subliniat totodată valoarea lor educativă şi patriotică, rolul lor decisiv în dezvoltarea teatrului românesc din Transilvania, precum şi concepţia marilor actori despre funcţia teatrului în procesul de regenerare a culturii noastre. Urmărind îndeosebi reprezentaţiile de mare răsunet ale trupelor lui Millo şi Pascaly de-a lungul drumului parcurs, sau reducînd informaţia la spectacolele date într-o singură localitate, studiile semnalate reprezintă doar cercetări parţiale ale problemei turneelor întreprinse la românii ardeleni în a doua jumătate a veacului trecut. Folosind rezultatele valoroase din cuprinsul lor, în studiul de faţă se va încerca o prezentare de ansamblu a tuturor turneelor făcute în Transilvania între 1864—1900, valorificîndu-se întregul material informativ oferit de publicistica ardeleană (română, maghiară, germană).

Fany Tardini la Braşov (1864 şi 1865).

Primii soli ai artei dramatice de peste Carpaţi sînt actorii trupei conduse de Fany Tardini, una dintre artistele de mare prestigiu ale scenei noastre naţionale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Fiica unui armator italian şi a unei actriţe de varietăţi, de origine franceză, Fany Tardini se stabileşte cu familia la Galaţi, unde tatăl ei deschide sucursala unei agenţii de vapoare cu sediul la Triest, oraşul său de baştină. La Galaţi, ea îşi începe, sub supravegherea mamei, cariera dramatică, participînd la şezătorile artistice ale coloniei italiene din localitate. Remarcată în curînd, artista intră în 1850 în trupa lui Costache Caragiale şi obţine un strălucit succes pe scena Teatrului Momolo, în drama *Idiotul*, alături de talentatul Mihail Pascaly.

Ea cucereşte astfel un loc de frunte în viaţa teatrală a Bucureştiului, însuşindu-şi, ca şi Pascaly, arta scenică romantică a maestrului lor comun, C. Caragiale.

---

[1] G. Bogdan-Duică, *Multe şi mărunte despre Eminescu. Vara anului 1868*, în „Viaţa Românească", 1924, nr. 54; Idem, *Un actor braşovean. I. D. Ionescu*, în „Ţara Bîrsei", 1929, nr. 4, p. 308—315; Oct. Lupaş, *Al doilea turneu al Teatrului Naţional din Bucureşti cu M. Pascaly la Arad*, în „Darul vremii", I (1930), p. 118—120; I. Breazu, *Matei Millo în Transilvania şi Banat*, în „Literatura Transilvaniei", f. 1., 1944, p. 58—77; I. Pervain, *Trupa lui Matei Millo la Cluj, în 1870*, în „Studii şi cercetări de istoria artei", 1956, nr. 3—4 ,p. 227—232; L. Gîtză, *Mihail Pascaly*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1959, 204 p.

Asemenea celorlalţi actori ai vremii, Fany Tardini joacă apoi periodic în cadrul trupelor lui Pascaly şi Millo, care îşi dispută ani în şir întîietatea pe scena de la Teatrul cel Mare, pentru ca în 1859 să-şi alcătuiască o trupă proprie, iar în 1881—1882 să preia ea însăşi direcţia Teatrului Dacia.

Dar — cum afirmă L. Gîtză — Fany Tardini, ca şi fraţii Vlădicescu au „vechi state de serviciu în istoria turneelor de-a lungul şi de-a latul ţării"[2]. Numele artistei este legat înainte de toate de iniţierea primelor turnee româneşti în diferite regiuni ale ţării. Încă din 1859 ea solicită „onorabilului comitet teatral" autorizaţia de a da „reprezentaţii în provinciile României", cu un repertoriu în care predominau piesele naţionale[3]. Nu ştim dacă în 1859 cererea i-a fost aprobată, dar sigur este faptul că, după 1860, prezenţa trupei Tardini—Vlădicescu este deseori consemnată pe scenele oraşelor de provincie.

În martie 1864, trupa Tardini—Vlădicescu, angajată într-un lung turneu, îşi începe reprezentaţiile la Botoşani, sub privirile atente şi înflăcărate ale gimnazistului Mihai Eminescu.

Analiza anumitor împrejurări şi fapte din viaţa poetului, a unor amintiri ale contemporanilor şi a unor factori psihologici, analiză datorată lui G. Călinescu şi I. Massoff[4], vine în sprijinul unei presupuneri mai vechi, după care Eminescu, fascinat de jocul actorilor şi respins la bursa gimnaziului din Botoşani, se ia pe urma trupei, însoţind-o ca simplu „admirator", la Cernăuţi şi de aici în Transilvania. Plecînd din Bucovina, trupa ajunge la Braşov în 14/26 iunie 1864. Oraş cu o burghezie înstărită, dornică de spectacole româneşti, cu o intensă viaţă culturală şi cu un remarcabil început de activitate teatrală, Braşovul va constitui, pentru aproape toate trupele ce vor trece Carpaţii, principalul punct de atracţie. În bătrînul oraş îşi desfăşura apoi prodigioasa lui activitate Gheorghe Bariţ, înflăcăratul animator al mişcării teatrale româneşti din Transilvania. Cu ochii aţintiţi spre România şi adînc preocupat de problema teatrului ca instituţie fundamentală pentru educaţia socială şi dezvoltarea culturii naţionale, Bariţ are un rol deosebit în iniţierea şi organizarea celor mai însemnate dintre turneele societăţilor dramatice de dincolo de munţi[5]. Trupa condusă de Fany Tardini îi fusese de altfel călduros recomandată de familia Hurmuzaki[6], la a cărei insistenţă ea jucase cu ceva mai înainte la Cernăuţi. Îndatorat fraţilor Hurmuzaki, buni prieteni ai revoluţionarilor de la 1848, dar entuziasmat totodată de perspectiva afirmării artei teatrale româneşti, Bariţ, împreună cu alţi români din Braşov,

---

[2] *Op. cit.*, p. 114.

[3] I. Massoff, *Teatrul românesc*, p. 502—503.

[4] *Viaţa lui Eminescu*, Buc. 1964, p. 67—86; *Eminescu şi teatrul*, Bucureşti, 1964, p. 24—38.

[5] Amănunte apud I. Breazu, *Gheorghe Bariţ şi mişcarea teatrală românească din Transilvania*, în „Studii şi cercetări de istoria artei", 1956, nr. 1—2, p. 230—233.

[6] N. Bănescu, *Corespondenţa familiei Hurmuzaki cu Gh. Bariţ*, p. 120—123, apud I. Breazu; *Ibid.*, p. 230.

face trupei o primire strălucită. Solicitudinea lor a fost atît de mare, încît, neputîndu-se obține sala teatrului orășenesc, I. B. Popp, probabil un negustor înstărit și zelos, a amenajat anume o scenă în sala festivă a liceului și „a făcut toată scenizarea trebuincioasă pe spesele sale"[7].

Spectacolul inaugural are loc în luna iunie 1864 cu drama istorică *Radu Calomfirescu* de I. Dimitrescu, urmată de opereta lui Matei Millo *Baba Hîrca* și de cîteva piese traduse[8], care nu vor fi fost probabil întru totul pe gustul ardelenilor, doritori de producții originale, cu conținut agitatoric. Totuși, acest turneu plin de răspundere, această întîie verificare a virtuților dramatice ale românilor în Transilvania, a impresionat fără îndoială profund pe brașoveni. Copleșită parcă de eveniment, „Gazeta Transilvaniei" nu reușește să oglindească momentul în toată complexitatea lui. Zgîrcită chiar în informații esențiale, privind componența trupei, distribuția rolurilor sau calitatea reprezentațiilor, ea consemnează o singură dată că, în elanul general, „domnișoarele" din localitate au dedicat trupei o poezie tipărită, dînd astfel expresie sentimentului lor de recunoștință față de devotamentul cu care actorii au contribuit la „înălțarea stimei naționale"[9]. Încheindu-și reprezentațiile (13 septembrie) și „lăsînd publicului suveniri plăcute"[10], Fany Tardini ducea cu sine faima primului turneu al artiștilor din România la conaționalii lor din Transilvania.

Satisfacția morală încercată de Fany Tardini îi întreține vie dorința revenirii în mijlocul transilvănenilor.

După noul său turneu în Bucovina (14 noiembrie 1864 — 21 martie 1865), ea înscrie în programul trupei din vara anului 1865 a doua serie de reprezentații în Transilvania, nutrind de data aceasta intenția de a merge pînă la Lugoj. Primul, și pînă la urmă, unicul popas al trupei, însoțită — se presupune — din nou de Eminescu, în calitate de sufler, este tot la Brașov, unde sub auspiciile aceluiași patriot I. B. Popp, și fără îndoială și ale lui Gh. Bariț, i se face, ca și în vara precedentă, o primire excelentă. De bun augur, primirea este urmată, la cererea publicului, de deschiderea unui abonament de 12 spectacole și de aprobarea prezentării lor pe scena teatrului orășenesc. Trupa este susținută și acum de renumiții actori Alex. Evolschi, I. Vlădicescu, I. Romanescu, Fany Tardini și completată cu cîțiva artiști ale căror nume nu s-au păstrat în conștiința posterității (Dimitreasca, Albeasca, Chirinescu, Constantinescu). Nici acum însă presa transilvăneană nu reține numele lui Eminescu; cine putea bănui atunci că tînărul pribeag de 15—16 ani avea să devină marele poet? Actorii își încep reprezentațiile în 8 iunie 1865[11]. Fără să cucerească interesul presei străine, evenimentul reține întrucîtva atenția unor publicații românești. Făcîndu-se interpretul opiniei generale a intelectualilor români, redactorul

---

[7] *Teatrul naționale în Brașov*, în „Familia", 1865, nr. 3, p. 43—44.
[8] „Gazeta Transilvaniei", 1864, nr. 54 și 55.
[9] *Ibid.*, nr. 55.
[10] „Concordia", 1864, nr. 77, p. 312.
[11] *Teatrul naționale în Brașov*, loc. cit., p. 43—44. După „Gazeta Transilvaniei" (1865, nr. 41, p. 2), primul spectacol ar fi avut loc în 6 iunie 1865.

„Familiei" precizează că, în condiţiile specifice Transilvaniei, teatrul românesc are rolul de a statornici în conştiinţa tuturor ardelenilor înalta valoare a artei noastre dramatice şi de a contribui astfel la creşterea prestigiului naţional şi cultural al romînilor: „. . . Un teatru românesc aici nu e de folos numai pentru cultivarea noastră . . ., pentru deşteptarea, înaintarea şi nobilitarea simţămîntului naţionale, ci totodată şi pentru rădicarea vazei noastre naţionale faţă cu celelalte naţiuni străine, precum sînt saşii şi ungurii — cari încă au societăţi teatrale de naţionalitatea lor —, dînd dovadă despre înaintarea ce au făcut-o românii în cultură în timpii cei din urmă"[12]. Dezideratul acesta, formulat cu prilejul fiecăruia dintre viitoarele turnee, se putea realiza în primul rînd prin valorificarea dramaturgiei naţionale; românii ardeleni nu întîrzie să-şi exprime punctul de vedere în problema repertoriului: „Ce se ţine de publicul nostru apoi e lucru constatat că el se încîntă mai mult de piese şi cîntece naţionale decît de bucăţi străine"[13].

Receptivă la preferinţele publicului, manifestate probabil şi cu prilejul primului turneu, Fany Tardini dă întîietate producţiilor naţionale. Selectînd din repertoriul general al trupei doar cîteva traduceri din franceză (*Nobleţea cumpărată, Cine vrea poate* — comedii — şi *Idiotul, Mănăstirea din Castro* — drame —), artista reprezintă o seamă de comedii de V. Alecsandri (*Corbul romîn, O partidă de concină, Florin şi Florica, Herşcu Boccegiul, Chir Zuliaridi, Un ţăran la masa boierească*) şi M. Millo (*Un poet romantic*), precum şi unele drame naţionale de N. Istrate (*Mihul*), I. Dimitrescu (*Radu Calomfirescu*), Stăncescu (*Dreptatea lui Mircea Vodă*) etc.[14] Trupa răspunde însă exigenţelor publicului ardelean nu numai prin calitatea repertoriului, ci şi prin nivelul artistic deosebit al spectacolelor. Acestea se impun atenţiei corespondentului de la „Familia" prin arta punerii în scenă şi măiestria jocului actorilor. „Încît despre reprezentaţiuni înseşi în genere nu putem zice decît numai bine. Costumurile, atît în piese străine, cît şi în cele naţionale, sînt potrivite atît timpului, cît şi caracterelor înfăţişate şi sînt foarte gustios făcute. Jocul, atît al actorilor, cît şi al actoreselor, dă dovadă foarte bună despre iscusinţa şi capacitatea ce o au dînşii pentru această artă . . ."[15]. Impresionat mai cu seamă de jocul scenic al lui Evolschi şi Vlădicescu, comentatorul elogiază, în continuare, pe Fany Tardini, care are „foc", „fineţe şi acurateţe". Adeptă a artei interpretative romantice a lui C. Caragiale, Fany Tardini exploata însă în prea mare măsură mijloacele exterioare de expresie, practicînd uneori un joc afectat, necorespunzător pieselor realiste. Surprinzător de exigent, acelaşi corespondent al „Familiei" observă deficienţele şi-i recomandă actriţei moderarea gesticulaţiei.[16]

---

[12] *Teatrul naţionale în Braşov, loc. cit.*, p. 43.
[13] „Gazeta Transilvaniei", 1865, nr. 41, p. 2.
[14] Vezi „Familia", 1865, nr. 7, p. 92.
[15] *Teatrul naţionale în Braşov ,loc. cit.*, p. 44.
[16] *Ibid.*

Succesul repurtat de trupa Tardini în Transilvania pare să fi fost remarcabil din moment ce, la cererea generală, ea îşi prelungeşte şederea la Braşov pînă în luna septembrie, cînd, renunţînd la plecarea la Lugoj, se hotărăşte să se îndrepte din nou spre Bucovina[17].

Din pricina unor împrejurări nefavorabile (foamete, boli), trupa se destramă însă, iar Eminescu, întors la Cernăuţi va aştepta zadarnic întoarcerea bunurilor săi prieteni.

Cu toată lipsa de dovezi, ipoteza rătăcirilor lui Eminescu alături de trupa Tardini—Vlădicescu e sprijinită — conchid G. Călinescu şi I. Massoff — de numeroase fapte. Experienţa poetului în domeniul teatrului, experienţă ce va exercita o deosebită înrîurire asupra formaţiei lui spirituale şi a creaţiei sale literare, ca şi cunoaşterea mai adîncă a vieţii grele a poporului, a limbii, tradiţiilor şi poeziei lui încep deci de timpuriu, din această epocă a peregrinărilor cu trupa Tardini. În nopţile petrecute în preajma actorilor se înalţă spre stele primele acorduri ale cîntecului eminescian. Nu întîmplător cele dintîi versuri sînt încredinţate revistei ardelene „Familia", după cum, iarăşi nu întîmplător, spre Blaj se îndreaptă tînărul poet în vara anului 1866, în speranţa promovării unor examene.

Mărturie a unei reale maturizări a artei dramatice româneşti, împlinire în cel mai înalt grad a funcţiei educative şi militante a teatrului, turneele conduse de Fany Tardini sînt încărcate de profunda semnificaţie a oricărei acţiuni de pionierat. O adevărată revelaţie pentru românii ardeleni, ele reprezintă primul prilej al acestora de a afirma necesitatea abordării dramaturgiei naţionale şi a promovării realismului scenic. În probleme de orientare a repertoriului şi de creaţie propriu-zisă, românii transilvăneni intuiau unele din liniile înnoitoare ale şcolii realiste a lui Matei Millo. Nefiind susţinute însă de o largă publicitate şi limitîndu-se numai la Braşov, turneele trupei Tardini—Vlădicescu n-au putut avea ecoul puternic pe care îl vor înregistra în anii următori ansamblurile artistice ale lui Millo şi Pascaly. Ele aveau în schimb marele merit de a fi deschis acestora drumul larg al unor succese răsunătoare.

Turneele lui Mihail Pascaly (1868 şi 1871).

Primul care porneşte pe drumurile bătătorite de trupa Tardini este renumitul actor dramatic Mihail Pascaly, a cărui remarcabilă activitate teatrală reprezintă, alături de aceea a lui Millo, cea mai serioasă contribuţie la dezvoltarea artei scenice romîneşti între 1850 şi 1880. Cei doi mari actori, între care n-a putut exista o reală colaborare, au avut o orientare total deosebită în problemele de repertoriu şi artă interpretativă, s-au înfruntat într-o luptă îndîrjită pentru cucerirea primei noastre scene, dar s-au întîlnit totuşi întreaga lor viaţă în strădania de a da artei dramatice româneşti strălucirea cuvenită. Cu o

---

[17] „Gazeta Transilvaniei", 1865, nr. 73, p. 4.

largă înțelegere a fenomenului teatral pe care îl identifică cu o chestiune de prestigiu național, cu o desăvîrșită ținută etică și profesională și cu excepționale calități artistice și regizorale, actorul M. Pascaly a valorificat cu succes arta scenică romantică.

Promovînd două mari valori de interpretare, „adevărul și sinceritatea", care deschid drumul artei autentice, interpret al unui repertoriu variat, încărcat din păcate cu prea multe melodrame străine, dar susținînd totodată întreaga dramaturgie națională existentă, Pascaly a cîștigat nu numai prețuirea publicului, ci și adeziunea timpurie a numeroșilor săi discipoli, între care C. Nottara, Șt. Iulian și P. Gusti[18]. În 1868, cînd probabil la inițiativa lui Gh. Barit, se hotărăște să cucerească și admirația transilvănenilor[19], Pascaly era în plină maturitate artistică și avea o îndelungată experiență organizatorică și regizorală. El repurtase de curînd, împreună cu „Compania dramatică" pe care o conducea, unul dintre cele mai strălucite succese de pînă atunci în drama istorică a lui Hasdeu *Răzvan și Vidra*. Ecoul acestei noi izbînzi străbătuse de bună seamă în paginile publicațiilor românești de dincoace de Carpați, care dădeau știri prețioase cu privire la mișcarea teatrală din România, și ideea unor reprezentații ale marelui actor în Transilvania încălzise fără îndoială inimile multor patrioți români. Nu e deci de mirare că la vestea sosirii iminente a lui Pascaly între ardeleni, Iosif Vulcan face să izbucnească glasul de bucurie și recunoștință al acestora într-o impresionantă invocație adresată artiștilor români: „Veniți preoții scenei române..., veniți unșii muzelor, veniți propagatorii ideii sînte..., veniți fraților, căci noi vă așteptăm cu brațele deschise! Grăbiți să sosiți cît mai curînd în mijlocul nostru, grăbiți să ne reprezentați pre strămoșii glorioși; veniți să ne vorbiți de trecutul strălucit și de viitorul frumos"...[20]. Acțiunea talentatului actor dramatic se bucură apoi de tot concursul presei. Încă de la începutul lunii mai, redactorii „Gazetei Transilvaniei", „Familiei", „Albinei" și „Federațiunii"[21] se întrec cu știrile; Iosif Vulcan discută funcția educativă și patriotică a teatrului, îndrăznind chiar să anticipeze problema unui teatru românesc stabil în Transilvania[22]. În sfîrșit, „sub patronarea și auspiciile" lui Gh. Bariț, directorul „Companiei dramatice" face din timp demersurile și pregătirile necesare[23], iar trupa, formată din 12 persoane între care și Mihai Eminescu ca sufler și, după toate probabilitățile, și actor[24]

---

[18] În legătură cu unele dintre considerațiile de mai sus, vezi L. Gîtză, *op. cit.*,

[19] I. Breazu, *Gheorghe Bariț...*, p. 230.

[20] I. Vulcan, *Conversare cu cetitoarele* în „Familia", 1868, nr. 14, 165.

[21] „Gazeta Transilvaniei", 1868, 4/16 mai; „Familia", 1868, nr. 14, p. 167; „Albina", 1868, nr. 47, p. 4; „Federațiunea", 1868, nr. 68, p. 268.

[22] *Conversare cu cetitoarele, loc. cit.*, p. 190.

[23] I. Breazu, *Gheorghe Bariț...*, p. 230.

[24] I. Massoff, *Eminescu și teatrul*, p. 73. Într-una dintre corespondențele „Albinei" din 10 iulie 1868 numele membrilor trupei erau înșiruite astfel: Matilda Pascaly, Maria Gestianu, Catinca Dumitrescu, Maria Vasilescu, Mihai Pascaly, I. Gestianu, I. Săpeanu, S. Bălănescu, P. Velescu, M. Eminescu și V. Fraiwald. Eminescu este trecut deci în rîndul actorilor. Apud. I. Massoff, *Ibid.*

soseşte la Braşov în 4/16 mai 1868[25]. Braşovenii, care cu trei ani mai înainte primiseră cu deosebit entuziasm pe Fany Tardini, găzduiau de data aceasta pe cîţiva dintre cei mai marcanţi interpreţi ai marii creaţii scenice *Răzvan şi Vidra:* Matilda şi Mihail Pascaly, Ion Gestianu, Petre Velescu, Ion Săpeanu, Victor Fraiwald[26]. Cu această trupă, care îndreptăţea toate speranţele, Pascaly plănuieşte un lung itinerar. După reprezentaţiile date timp de o lună la Braşov (17 mai—15 iunie), trupa merge mai departe la Sibiu (unde joacă între 18 şi 30 iunie), Lugoj (4—26 iulie), Timişoara (28—31 iulie), Arad (1—28 august) şi Oraviţa (31 august — 1 septembrie). Iniţial, planurile lui Pascaly erau şi mai cuprinzătoare, itinerarul îmbrăţişînd şi alte oraşe: Oradea, Mehadia, Clujul, Gherla şi chiar Pesta şi Viena, la care renunţă însă pe parcurs[27].

În oraşele pe care le cutreieră, Pascaly face cunoştinţă cu un public nou, exigent, mai ales faţă de calitatea repertoriului. În ciuda necontenitelor sale eforturi de a consolida arta teatrală românească, prin punerea în valoare a dramaturgiei naţionale, Pascaly, constrîns în parte şi de împrejurări obiective, a promovat cu precădere traducerile sau localizările din literatura dramatică universală, franceză mai ales. Între ele se numărau: *Ea este nebună, Nevasta trebuie să-şi urmeze bărbatul, Gărgăunii, Voinicos şi fricos, Femeile care plîng, Un pahar de ceai, Nu e fum fără foc, Doi profesori procopsiţi-neprocopsiţi* etc. Compunerea repertoriului destinat transilvănenilor exclusiv din drame şi comedii străine contrastează puternic cu înclinaţia acestora spre piese grave, străbătute de suflu patriotic, şi reacţia nu întîrzie să se producă. Un corespondent al „Familiei" ţine să precizeze că în Transilvania nu lipsesc ocaziile de a vedea piese străine. „Aş fi dorit dară ca o societate de artişti români să ne reprezinte cît mai multe piese originale naţionale", întrucît acestea „contribuiesc mai mult la dezvoltarea spiritului naţional". Cu gîndul la ultimul mare succes al trupei la Bucureşti, acelaşi corespondent regretă că nu se reia şi în Transilvania drama istorică *Răzvan şi Vidra* de Hasdeu[28]. Luînd apărarea lui Pascaly, At. M. Marienescu, animatorul lugojenilor, elogiază repertoriul, relevînd valoarea educativă a pieselor, „care sînt pentru întărirea virtuţii familiare şi moralitate, pentru spirit şi inimă, aşa încît părinţii fără jenare-şi pot duce pruncii în teatru . . .". Exprimînd probabil punctul de vedere al directorului trupei, el motivează în continuare că dramele istorice cer numeroşi actori şi figuranţi, „pînă la 100 de persoane", o garderobă şi o recuzită prea mare, greu de transportat. Pe de altă parte, dat fiind caracterul prea local

---

25 „Gazeta Transilvaniei", 1868, nr. 31; „Familia", 1868, nr. 15, p. 180.

26 După o informaţie din „Hermannstädter Zeitung" (18 iunie, 1868), apud L. Gîtză, *op. cit.*, p. 64.

27 Precizări relative la planurile iniţiale ale lui Pascaly în „Albina", 1868, nr. 79, p. 2 (despre Oradea); *Ibid.*, nr. 47, p. 4 (despre Mehadia); „Gazeta Transilvaniei", 1868, nr. 40 (despre Cluj); *Ibid.*, nr. 43 (despre Gherla); „Albina", 1868, nr. 47, p. 4 şi „Federaţiunea" 1868, nr. 68, p. 268 (despre Pesta şi Viena).

28 Vezi *Teatrul naţional*, în „Familia", 1868, nr. 17, p. 201—202.

al unor piese naţionale, acestea n-ar putea fi uşor înţelese de ardeleni[29]. În măsura posibilităţilor, Pascaly încearcă totuşi să răspundă cerinţelor publicului, introducînd alături de piesele străine şi cîteva bucăţi dramatice româneşti: *Mihai Viteazul după lupta de la Călugăreni* de D. Bolintineanu (jucată mai întîi la Braşov şi reluată în fiecare localitate), *Poetul romantic* de M. Millo (introdusă în repertoriu la Sibiu), *Sterian Păţitul* de Pantezi Ghica, *Coconul Bîrzoi* — comedie naţională (reprezentate la Arad şi Lugoj)[30] şi *Frica e din rai*, localizare de Mihail Pascaly. Ca un omagiu adus ardelenilor, la Arad, Pascaly include în program şi două dintre piesele scriitorilor transilvăneni: *O glumă* de At. M. Marienescu şi *Nu vătămaţi fetele bătrîne*, de I. Vulcan, a căror reprezentare nu este însă posibilă din pricina stării precare a sănătăţii Matildei Pascaly[31]. Cu toate aceste adăugiri, repertoriul n-a satisfăcut însă nici cantitativ, nici calitativ, exigenţele publicului faţă de producţiile originale româneşti. Drama lui Bolintineanu, observă M. Densusianu[32], suferă din cauza unor deficienţe de construcţie, iar piesa *Sterian Păţitul* — consideră pe drept cuvînt un corespondent al ziarului maghiar „Alföld"[33] — nu are însuşirile artistice necesare spre a reprezenta literatura dramatică românească peste hotare.

Prin urmare, larga şi înflăcărata manifestare de simpatie prilejuită de turneul lui Pascaly se datorează — cum observa I. Breazu[34] — nu atît repertoriului, cît jocului desăvîrşit al actorilor şi rostirii pline de farmec a limbii române pe scenele Transilvaniei. Vestea reprezentaţiilor româneşti entuziasmează, provoacă aşteptări pline de nerăbdare, trezeşte sentimentul de mîndrie naţională, îndeamnă la acţiuni menite să diminueze greutăţile întreprinderii lui Pascaly. La Braşov biletele sînt reţinute încă înainte de începerea spectacolelor, românii din Sibiu şi împrejurimi formează un comitet pentru primirea şi găzduirea trupei, lugojenii cumpără din timp biletele, pentru toate cele şase reprezentaţii, timişorenii asigură „Compania dramatică" de concursul lor material, iar la Arad se dau două spectacole „excepţionale" la insistenţele repetate ale localnicilor[35]. Măreţe sărbători artistice, reprezentaţiile echipei bucureştene atrag seară de seară spre sălile de spectacol, devenite neîncăpătoare, un public imens, care recompensează jocul actorilor cu nesfîrşite aplauze. Ele stîrnesc apoi pretutindeni şi curio-

---

[29] At. M. Marienescu, *Teatrul naţional*, în „Familia", 1868, nr. 23, p. 274.

[30] Menţionarea pieselor orginale jucate la Braşov în „Gazeta Transilvaniei", 1868, nr. 42; la Sibiu, în „Telegraful român", 1868, 20 iunie/2 iulie, p. 195; la Lugoj şi Arad, în „Familia", 1868, nr. 26, p. 309—310, în „Albina", 1868, nr. 85, p. 2 şi în „Alföld", 1868, nr. 182, p. 4.

[31] *Teatrul naţional*, în „Familia", 1868, nr. 27, p. 322.

[32] *Teatru naţional. Sibiu în 30 iunie 1868*, în „Familia", 1868, nr. 22, p. 261.

[33] 1868, nr. 184, p. 2.

[34] *Gheorghe Bariţ*..., p. 231.

[35] În legătură cu primirea trupei la Braşov, informaţii în „Albina", 1868, nr. 49, p. 2; la Sibiu, în „Telegraful român", 1868, 26 mai/6 iunie, p. 168; la Lugoj, At. M. Marienescu, *Teatru naţional*, în „Familia", 1868, nr. 24, p. 285—286; la Timişoara, în „Familia", 1868, nr. 25, p. 298; la Arad, în Alföld", 1868, nr. 196, p. 4 şi nr. 197, p. 3.

zitatea naţionalităţilor conlocuitoare. Bine reprezentaţi, în toate localităţile, spectatorii străini sînt remarcaţi cu deosebire la Lugoj şi Arad, „ceea ce făcu o impresiune plăcută asupra românilor"[36]. Dar acel public „grozav de mare" care impresionează, între alţii, şi pe corespondentul de la „Alföld"[37], îl formează românii, nu numai orăşeni, ci şi numeroşi ţărani. La Timişoara, unde românii aşteptau cu nerăbdare să audă „şi limba lor răsunînd pre bina teatrală"[38], printre reprezentanţii intelectualităţii şi preoţimii se remarcă şi prezenţa a „doi ţărani din Secusigiu, cunoscuţi ca cei mai inteligenţi din clasa lor"[39]. La Arad, momentul de culme al turneului „numai ce sosise d. Pascaly cu societatea sa, şi stratele [sic] oraşului . . ., îmbrăcară o faţă sărbătorească de mulţimea agricultorilor ce veneau la oraş cu preoţii, învăţătorii şi diregătorii, aşteptînd cu multă oftare deschiderea teatrului"[40]. La aceleaşi reprezentaţii de la Arad, atît de insistent recomandate publicului în paginile revistei „Familia", se adună şi români din locuri îndepărtate: „mai mulţi din comitatul Zarandului care făcură cale de două zile, numai ca să poată auzi cel puţin odată limba română pe scenă"[41]. Alături de ei, sosiră de la Budapesta Mocioni şi Iosif Vulcan, a cărui revistă va da glas primelor poezii ale lui Eminescu, pe care entuziastul redactor al „Familiei" îl cunoaşte acum, ca sufler al trupei Pascaly.

În Transilvania, Pascaly se afla aşadar în faţa unui public larg. În sufletele ţăranilor români, care deschideau pentru prima dată uşile teatrului, spre a sorbi limba lor cea „dulce şi sonoră", el trebuia să aprindă scînteia artei, autentice, să facă să vibreze sentimentul mîndriei naţionale. Astfel, arta scenică era în măsură să răspundă, mai mult ca oriunde, uneia dintre cele mai nobile aspiraţii ale artistului: răspîndirea gustului pentru teatru în toate straturile societăţii. Conştient de rosturile turneului în Transilvania, Pascaly pune la contribuţie toate resursele excepţionalului său talent, întreaga sa putere de dăruire şi jocul lui sugestiv şi nuanţat stîrneşte preţuirea unanimă a publicului. Laudele vin deopotrivă din partea presei străine şi româneşti. În comentariile publicaţiilor nemţeşti, „Hermannstädter Zeitung", „Arader Zeitung" şi „Temeswarer Zeitung"[42] se relevă, fără rezerve, marile posibilităţi artistice ale trupei, precum şi neîntrecuta măiestrie actoricească a directorului ei. Mult mai substanţial în aprecieri, atentul cronicar de la „Alföld", începe prin a aplauda cu toată sinceritatea reprezentaţiile artiştilor bucureşteni, care „au întrecut toate aşteptările". El este impresionat în chip deosebit de unitatea ansamblului şi de forţa cu care actorii îşi trăiesc rolurile: „ceea ce a surprins . . . în chip demn este că pînă şi rolul celui mai mic dintre figuranţi părea atît de trecut în sînge, ceea ce la artiştii noştri e şi pînă astăzi un biet dezide-

---

36 D. G. [*Teatru naţional la Arad*] în „Familia", 1868, nr. 26, p. 311.
37 1868, nr. 178, p. 3.
38 „Albina", 1868, nr. 73, p. 3.
39 *Ibid.*, nr. 77, p. 3.
40 *Ibid.*, nr. 80, p. 2.
41 *Teatru naţional*, în „Familia", 1868, nr. 27, p. 322
42 „Albina", 1868, nr. 79, p. 1—2 şi nr. 85, p. 2.

rat". Cit priveşte directorul Pascaly, stăpîn pe bogatul său registru de posibilităţi, superior tuturor membrilor „Companii dramatice", „e un artist atît de distins, încît ar fi o podoabă pentru orice teatru". Comentînd apoi piesa *Doi profesori procopsiţi-neprocopsiţi*, cronicarul subliniază realul talent pentru comedie al actorului ce se afirmase în primul rînd ca „actor dramatic": „Pascaly... a jucat cu un comic fără pereche şi cu un bun humor pe Ledru"[43]. Ulterior, comentatorul ziarului „Alföld" nu mai împărtăşeşte entuziasmul general al publicului arădean, socotind că acesta „a fost recunoscător mai degrabă oaspeţilor decît artiştilor"[44]. În cronica consacrată ultimelor reprezentaţii, cu drama *Mihai Viteazul*... şi comediile *Un pahar de ceai* şi *Fanfaronul timid*, piese ce dau mai ales soţilor Pascaly numeroase posibilităţi de afirmare, se revine totuşi la primele aprecieri elogioase, considerîndu-se justificată însufleţirea cu care a fost primită „această rîndunică vestitoare a primăverii progresului literaturii şi artei dramatice româneşti..."[45]

Imaginea strălucitoare a turneului se desprinde însă mai cu seamă din paginile presei româneşti. Comentariile privitoare la jocul scenic al actorilor, constînd din păcate adeseori doar în consideraţii generale şi clişee verbale, conţin aproape fără exceptie, aprecieri laudative.[46] Elogiile sînt împărţite cu dărnicie Mariei Vasilescu şi Matildei Pascaly, lui I. Gestianu şi lui I. Bălănescu. Dar în centrul atenţiei rămîne Mihail Pascaly, care trecea cu aceeaşi uşurinţă de la dramă la comedie. El se impune de pildă redactorului de la „Telegraful român"[47] în rolurile din *Voinicos şi fricos, Este nebună, Gărgăunii sau necredinţa bărbaţilor, Doi profesori procopsiţi-neprocopsiţi* sau *Mihai Viteazul*..., piese în care joacă „cu o virtuozitate nemaivăzută", uimind prin „umor şi agilitate", prin aerul natural, „lipsit de afecţie", prin patosul dramatic şi facultatea de a se identifica cu personajul interpretat, „încît credeam — mărturiseşte la rîndul său At. M. Marienescu — pe adevăratul individ al rolei".[48] Aceste calităţi nu numai că au darul de a compensa deficienţele repertoriului, cum observă acelaşi comentator al „Telegrafului român"[49], dar face din Pascaly — consideră deopotrivă At. M. Marienescu şi M. Densusianu[50] — un artist de talie europeană.

Jocul desăvîrşit şi cuvîntul plin de avînt al actorilor răscolesc profund sufletele spectatorilor români. Emoţia generală, freamătul oraşelor, vibraţia sălilor, afecţiunea şi recunoştinţa publicului se strecoară în toate comentariile presei româneşti din Transilvania. Senti-

---

43 „Alföld", 1868, nr. 178, p. 3.
44 *Ibid.*, nr. 184, p. 2.
45 *Ibid.*, nr. 193, p. 3.
46 Vezi de exemplu „Gazeta Transilvaniei", 1868, nr. 42; „Telegraful român", 1868, numerele din 13/15 iunie, p. 187, 16/28 iunie, p. 191, 20 iunie/21 iulie, p. 195; „Familia", 1868, nr. 22, p. 161, nr. 24, p. 286, nr. 26, p. 310; „Albina", 1868, nr. 79, p. 2, nr. 80, p. 2 etc.
47 *loc. cit.*
48 *Teatru naţional*, în „Familia", 1868, nr. 24, p. 286.
49 1868, 15/15 iunie, p. 187.
50 At. M. Marienescu, *art. cit.*, p. 286; M. Densuşianu, *art. cit.*, p. 261.

mentele de înaltă preţuire ale publicului capătă expresie în versurile modeste, dar înaripate prin care Iulian Grozescu salută pe primii soli ai „Thaliei române" în Transilvania[51]. La Timişoara — notează G. Trăilă, corespondentul „Familiei" — „abia păşi a treia oară d. Pascaly în costum elegant ca Mihai pe scenă şi cîteva minute nu putu începe de vivatele frenetice ale publicului, iară cununile cu cordele naţionale-l inundară din toate părţile"[52]. Apariţia actorului în rolul titular, Mihai Viteazul, fascinează pretutindeni. Sibienii îl ovaţionează, iar lugojenii îl încarcă cu „o grămadă de buchete şi cununi de flori"[53]. După ultima reprezentaţie pe scena arădeană, localnicii organizează un banchet şi, în semn de recunoştinţă „pentru măreaţa idee de a cerceta şi pe fraţii săi de dincoace de Carpaţi", ei oferă lui Pascaly „un pocal de argint"[54]. La rîndul ei, Matilda Pascaly, artista de frunte a trupei, captivează publicul la fiecare ieşire pe scenă. Dar cînd recită *Copila română* de I. Vulcan, lugojenii, în culmea entuziasmului o aclamă la scenă deschisă şi o împresoară cu „buchete de flori şi cununi cu cordele naţionale"[55]. Pretutindeni aplauze furtunoase, chemări şi rechemări la rampă, flori şi serenade, banchete şi cuvîntări patetice, care îndreptăţeau întru totul concluzia cronicarului de la „Alföld"[56]: „Credem că Ardealul va rămîne pentru trupa ce pleacă o plăcută amintire, deoarece abia am crede că vor fi găsit în turneul lor o mai însufleţită primire decît la noi".

Presupunerea corespondentului maghiar se confirmă în vara anului următor (1869), cînd Pascaly, cu proaspăta şi „plăcuta amintire" a triumfului repurtat în Transilvania, intenţionează să continue turneul întreprins atunci în Bucovina în oraşele ardelene şi bănăţene. Dar, constrîns de anumite împrejurări rămase necunoscute, actorul este nevoit să-şi amîne călătoria pînă în vara anului 1871. Turneul făcut în acest an are loc într-un moment critic din istoria teatrului românesc. Din pricina unor dificultăţi de ordin administrativ şi a grupării artiştilor în diverse echipe, uşile Teatrului cel Mare rămîn pentru prima oară închise, iar Pascaly, descumpănit, joacă în stagiunea 1870/71 pe scena ieşeană[57]. Încă din luna aprilie, probabil îndată după închiderea stagiunii, el face demersurile necesare în vederea noului său turneu: solicită şi primeşte şi de data aceasta sprijinul lui Bariţ[58], înflăcăratul susţinător al tuturor manifestărilor teatrale româneşti; se adresează lui Iosif Vulcan, care va ajuta noua lui acţiune printr-o largă publicitate; lansează în cîteva dintre periodicele de frunte ale Transilvaniei („Fa-

---

[51] *Salutare Thaliei române, dedicată societăţii teatrale române a dlui director M. Pascaly*, în „Albina", 1868, nr. 77, p. 3—4.

[52] [*Teatru naţional. Timişoara*], 1868, nr. 26, p. 310.

[53] At. M. Marienescu, *Ibid.*, nr. 24, p. 286.

[54] *Teatru naţional*, în „Familia", 1868, nr. 28, p. 333.

[55] At. M. Marienescu, *Ibid.*, nr. 24, p. 285—286.

[56] 1868, nr. 193, p. 3.

[57] Cf. L. Gitză, *op. cit.*, 61—62 şi 75.

[58] I. Breazu, *Gheorghe Bariţ...*, p. 231.

milia", „Telegraful român", „Federațiunea")[59] apeluri mobilizatoare, adevărate programe ale turneului proiectat. În cuprinsul lor Pascaly dezvăluie înainte de toate valoroasele sale convingeri în legătură cu teatrul ca instituție de cultură națională, ca etalon al gradului de civilizație a unui popor. Teatrul — afirmă actorul în cunoscutul său stil avîntat — „este istoria vie de cultura, de mărirea și de poleirea unei națiuni; popor fără teatru este popor fără cultură, fără mărire, fără poleire, fără istorie. Lumii, care știe că am avut în trecutul nostru și cultură, și mărire, și poleire, și pagine mărețe de istorie, să-i spunem, să-i probăm că avem astăzi și noi puțină artă, multe aspirații de dezvoltarea ei și teatrul național e depozitarul, focarul de lumină și de poleire pentru orice popor"[60].

În continuare, el își precizează itinerarul, anunță programul după care își va desfășura activitatea (6 reprezentații în abonament și una suplimentară, „pentru înființarea unui teatru peste Carpați", în fiecare localitate) și stăruie pe lîngă ardeleni să instituie un comitet de inițiativă, care să-i înlesnească acțiunea. Planul prestabilit va suferi între timp unele modificări. Silit să omită două dintre localitățile înscrise în itinerar, Cluj și Pesta, Pascaly va vizita în schimb Alba-Iulia și Gherla și, spre nedumerirea nuanțată chiar cu nemulțumire, a ardelenilor, el va renunța în cele din urmă și la spectacolele în beneficiul „Societății pentru fond de teatru" înființată în 1870.

Cu o mai profundă înțelegere a rolului pe care avea să-l joace noul său turneu în viața socială și culturală a românilor ardeleni și cu o mai clară conștiință a responsabilității sale față de calitatea repertoriului, Pascaly anunță în același apel că de data aceasta trupa va juca „piese naționale istorice, piese naționale de caracter și moravuri și 2 piese traducțiuni capodoperă [sic] ale artei și literaturii europene". Cu toate că și acum traducerile vor depăși numărul precizat de actor, totuși ponderea pieselor naționale va crește simțitor.

La data cînd Pascaly se hotărăște să înscrie a doua pagină în istoria turneelor românești din Transilvania, ardelenii fuseseră de curînd cutremurați de jocul neîntrecut al lui Millo, fapt ce impunea o maximă valorificare a forțelor artistice ale trupei. Însoțit de cîțiva dintre vechii artiști cu care cutreierase orașele Transilvaniei și Banatului în 1868, soții Gestianu, Bălănescu și excelenta sa parteneră Matilda Pascaly, și de cîțiva actori noi, care își cîștigaseră însă un bun renume (soții Alexandrescu, I. Cristescu și una dintre cele mai devotate eleve ale sale, tînăra și frumoasa Anicuța Popescu, viitoarea soție a lui Gr. Manolescu, și prima interpretă de mai tîrziu — 1879 — a rolului Ziței în „O noapte furtunoasă"). Pascaly se oprește la Brașov, unde, înainte cu trei ani, cucerise primele ovații. De la Brașov (unde dă reprezentații între 25 mai și 7 iunie), trupa se îndreaptă spre Sibiu (12—16 iunie), apoi spre Blaj și Alba-Iulia (3—5 iulie), Oradea (13—14 iulie), Năsăud

[59] „Familia", 1871, nr. 18, p. 213—214; „Telegraful român", 1871, p. 150—151; „Federatiunea", 1871, nr. 56, p. 232.

[60] „Familia", 1871, nr. 18, p. 214. Toate celelalte citate din apelul adresat ardelenilor sînt reproduse din același loc.

(19—23 iulie), Gherla (26, 27 iulie), Lugoj, 2—9 august), Arad (12—19 august), şi Timişoara (20—25 august).

In drum spre Oradea, Pascaly trece prin Cluj (11 iulie) cu intenţia de a da cîteva reprezentaţii şi în capitala Transilvaniei[61]. Se pare însă că în urma victoriei de mare răsunet a lui Millo, autorităţile maghiare nu mai au o atitudine favorabilă manifestărilor teatrale româneşti şi împiedică realizarea planurilor lui Pascaly.

Şi mai contrariat va fi fost însă Pascaly la Arad, oraşul de glorie al trupei sale în 1868. După ce „Gura satului"[62] publică *Serbarea naţională*, poezie „dedicată companiei artistului Pascaly, cu ocazia sosirii la Arad" şi după ce redactorul revistei M. B. Stănescu face o caldă recomandare a societăţii dramatice bucureştene întregului public român, la reprezentaţiile trupei teatrul din Arad „abia fu plin pe jumătate"[63]. Un articol din „Gura satului"[64], care încearcă să descopere cauzele, vorbeşte de „invidia, discordia şi indiferentismul" care „secerară şi aici frupte verzi", lăsînd să se citească printre rînduri că absenţa publicului s-a datorat în primul rînd intrigilor şi neînţelegerilor dintre unele „personalităţi" arădene şi comitetul instituit pentru sprijinirea trupei. Cu această singură excepţie, actorul, care în 1868 vrăjise cu jocul şi farmecul său scenic întregul public român din Transilvania, este primit pretutindeni cu aceeaşi caldă simpatie[65]. Dar Oradea, oraşul căruia i se deschidea pentru prima dată perspectiva luminoasă a unor reprezentaţii în limba română, excelează. Stimulaţi de căldurosul apel adresat de Iosif Vulcan publicului din „Comitatul Biharia şi vecinătăţi", orădenii „doreau o desfăşurare a solemnului eveniment într-o cît mai bogată amploare"; de aceea ei nu se mulţumesc cu sălile obişnuite de festivităţi, ci închiriază „sala pompoasă a «cercului artistic», unde dădea reprezentaţii trupa maghiară". Elanul general este atît de mare, încît în momentul cînd trupa maghiară pretinde lui Pascaly, în schimbul scenei şi decorurilor, jumătate din venitul reprezentaţiilor, românii mai de frunte cotizează şi oferă oaspeţilor 1000 florini, indiferent de încasări.[66]

Succesul trupei bucureştene, în acest al doilea turneu al său, este asigurat nu numai de măiestria scenică a actorilor, ci şi de factura repertoriului. Pascaly, care în ciuda orientării sale generale spre repertoriul bulevardier francez, susţinea „că este o datorie să studiem, să urmărim şi să ne închinăm la operele cele mai bune ale popoarelor străine, îmbătrînite în cultură, dar este o datorie şi mai mare şi mai sfîntă ca să iubim, să protejăm şi să susţinem tot ce e al nostru ro-

---

[61] „Kolozsvári Közlöny", 11 şi 24 iulie, 1871. Prima reprezentaţie de la Cluj anunţată în sala „Reduta" pentru 29 iulie.
[62] 1871, nr. 31, p. 119.
[63] „Federaţiunea", 1871, nr. 84, p. 336; „Familia", 1871, nr. 32, p. 383.
[64] 1871, nr. 41, p. 161.
[65] „Gura satului", 1871, nr. 27, p. 106; „Alföld", 1871, nr. 180, p. 3; „Familia", 1871, nr. 28, p. 335.
[66] „Familia", 1871, nr. 26, p. 311; „Nagyvárad", 1871, 11 iulie. Cf. V. Bolca, *Un turneu artistic la Oradea*, în „Transilvania", 1943, nr. 7—8, p. 625.

mânesc, oricît de imperfect ar fi..."[67], răspunde acestei înalte convingeri mai mult ca oricînd în cariera sa teatrală, promovînd cu precădere producțiile dramatice autohtone: *Domnița Ruxandra* de B. P. Hasdeu, *Țăranul din vremea lui Tudor* (comedie-dramă) și *Patrie și domnitor* (dramă națională) compuse de el însuși, *Gură căscată* (canțonetă comică într-un act) de V. Alecsandri și *Odă la Eliza* (comedie într-un act) de V. A. Urechia. Cu toate că în afară de drama istorică a lui Hasdeu (care din păcate s-a reprezentat numai la Brașov) piesele enumerate nu erau bucăți de mare rezistență, totuși ele satisfăceau din plin cunoscutul deziderat al ardelenilor de a li se prezenta opere cu o profundă semnificație socială și națională.

Îmbogățit cu asemenea producții, repertoriul trupei, ca și faima actorilor, atrag în toate localitățile un număr impresionant de spectatori. Receptivi mai cu seamă la implicațiile sociale ale pieselor, românii apreciază în chip deosebit creațiile dramatice ale lui Pascaly. O piesă ca *Țăranul din vremea lui Tudor* în care — potrivit aprecierilor corespondentului de la Brașov al „Familiei"[68] — era oglindită cu fidelitate „moleșia și timiditatea boierească", curajul și patriotismul țăranului, exploatarea acestuia de către argații boierești, jafurile „greculeților" și „arnăuților", caracterul înalt al lui Tudor, exalta patriotismul și dragostea față de popor și stimula lupta împotriva rămășițelor feudale. Această „dramă-comedie", ale cărei roluri principale au fost strălucit interpretate de soții Pascaly — ne asigură același comentator — s-a bucurat, la Brașov, ca și la Sibiu, la Năsăud și chiar și la Arad, de un public numeros și entuziast.

A doua piesă prin care artiștii „oțeliră conștiințele", dobîndind un „strălucit succes", a fost *Patrie și domnitor*, reprezentată în mai toate orașele în fața unor săli pline pînă la refuz. În comentariile din periodicele vremii sînt consemnate de asemenea cu regularitate succesele repurtate de trupa bucureșteană cu piesele *Pedeapsa unei femei* și mai ales *Păcatele bărbaților*, comedii traduse de Pascaly din dramaturgia franceză. În timp ce restul comediilor ce își fac loc pe afișe nu se bucură de aprecieri deosebite (*Sfiicioșii*, *Femeile care plîng*, *Gărgăunii*, *Primarul fără voie* — traduceri din franțuzește) sau sînt considerate chiar slabe (*Fiica din popor*), cele două piese menționate se impun atenției generale prin elementele de satiră socială. În sfîrșit, revelația multora dintre serile de spectacol o constituie poezia *Copila română* în recitarea căreia Matilda Pascaly pune atît de mult suflet încît impresionează adînc pe spectatori. O rară comuniune între artiști și public se realizează mai cu seamă la Oradea, unde ca înainte cu trei ani la Arad, românii se bucură de prezența lui Iosif Vulcan, autorul poeziei.

---

67 „Telegraful", 14 sept. 1873, apud L. Gîtză, *op. cit.*, p. 110.

68 1871, nr. 21, p. 251. În corespondența de la Brașov piesa poartă titlul de *Zavera lui Tudor*. În general titlul pieselor variază destul de mult de la un comentariu la altul, lucru valabil pentru toate turneele.

Reprezentaţiile trupei Pascaly constituie în acelaşi timp o reafirmare a virtuţilor artistice ale actorilor. Mult mai generale, dar tot atît de favorabile ca şi în 1868, aprecierile cronicarilor vremii relative la jocul artiştilor au calitatea de a aşeza pe prim plan arta scenică a soţilor Pascaly, care „fascinează" publicul, atît în drama inspirată din evenimentele răscoalei lui Tudor, cît şi în comedia satirică *Păcatele bărbaţilor*. Mult mai competent în materie, Ráde Ödön, cronicarul de la „Szabadság"[69] (Oradea), scoate în evidenţă „uşurinţa specific franceză" a interpretării lui Pascaly, remarcabila sa dicţiune în dramă şi văditele însuşiri scenice ale soţiei sale.

Dar comentariile vremii stăruie în mod particular asupra capacităţii artistice a ansamblului dramatic, ansamblu omogen, în care au reuşit să se realizeze majoritatea actorilor. Trupa, care pusese în interpretare întregul său avînt, întreaga sa putere de creaţie, este aplaudată, fără rezerve, cîştigă pretutindeni adeziunea spectatorilor. La Sibiu se remarcă „discursul cel fluent şi natural al reprezentanţilor"[70], iar la Năsăud, „nobilitatea şi sublimitatea ideelor, spiritul cel... moral, civilizatoriu, democratic, umanitar şi naţional, limbajul dulce şi sonor, fineţea, naturaleţea şi minunata desteritate de producere... a membrilor societăţii teatrale"[71]. Mai puţin avîntat, dar pe deplin obiectiv, Ráde Ödön evidenţiază „jocul scenic uşor", „interpretarea cursivă" şi „rutina" pe care o dovedeşte trupa română, „compusă din cele mai bune elemente". „Am fi fericiţi — mărturiseşte cu sinceritate cronicarul maghiar — să avem şi noi una la fel"[72].

Copleşiţi de elogiile presei şi de entuziasmul publicului, de neîntreruptele ovaţii, ca şi de noile banchete, actorii români se îndreaptă şi de data aceasta spre Bucureşti cu aceeaşi satisfacţie morală şi cu aceeaşi dorinţă de revenire între ardeleni, ca şi în 1868. Într-adevăr, ziarele transilvănene anunţă cîţiva ani mai tîrziu (în 1874 şi 1878)[73] intenţia lui Pascaly de a întreprinde noi turnee la românii de dincoace de Carpaţi. Dar împrejurările nu mai permit înfăptuirea planurilor şi drumurile triumfale din 1868 şi 1871 nu mai pot fi refăcute.

Turneele lui Mihail Pascaly, primele turnee mari şi de larg răsunet în Transilvania, hotărîtoare în acţiunea românilor ardeleni pentru înfiinţarea unui teatru romînesc stabil, se înscriu în rîndul celor mai remarcabile cuceriri artistice ale actorului. Bogate în semnificaţii, reprezentaţiile artistului în Transilvania (mai ales cele din 1871) constituie o strălucită întruchipare a concepţiilor progresiste ale românilor ardeleni despre funcţia socială a teatrului. „Pascaly — conchidea cu satisfacţie M. Densusianu într-un articol din „Familia"[74] — vrea să facă din teatru un institut de artă, de creştere, de cultură, unde se află cuviinţa, adevărul, frumosul şi moralul; crede misiunea sa în înălţarea

---

[69] 1871, 15 şi 16 iulie. Cf. V. Bolca, *art cit.*, p. 626.
[70] „Federaţiunea", 1871, nr. 61, p. 243.
[71] *Ibid.*, nr. 79, p. 315.
[72] *Ibid.*
[73] „Familia", 1874, nr. 25, p. 299; „Telegraful român", 1878, nr. 60, p. 239.
[74] 1868, nr. 60, p. 239.

spiritului, nobilizarea inimei, poleirea moravurilor; doreşte a ridica pe public la sine şi nu a descinde la el pentru moravuri grosolane, expresiuni dubie, pentru că a măguli plăcerile brute ale unui popor încă june este a-l corumpe şi întuneca. Misiunea artelor şi artiştilor însă este lumina şi viaţa." Citatul confirmă din plin concordanţa dintre practica scenică a lui Pascaly şi crezul înaintat al intelectualilor transilvăneni cu privire la teatru ca instituţie fundamentală pentru educaţia socială şi desăvîrşirea culturii naţionale. O mai mare împlinire a acestui crez a fost realizată doar de al treilea artist din România care a luat iniţiativa unui turneu teatral la fraţii săi de peste Carpaţi.

ГАСТРОЛИ РУМЫНСКИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ТРУПП В ТРАНСИЛЬВАНИИ В 1864—1900 гг (I)

(Резюме)

В работе приводятся гастроли, совершенные в Трансильвании в 1864—1900 гг. румынскими театральными труппами. Прослеживаются гастроли, организованные Ф. Тардини (1864—1865), М. Паскали (1868—1871), М. Милло (1870), супругами Александреску (1874), Г. Попеску (1874), З. Буриенеску (1877), К. Петреску (1877), А. Бырсеску (1898—1899). После установления маршрута, при каждой гастроли обсуждаются вопросы репертуара (составленного из иностранных и румынских пьес, среди которых видное место занимают произведения Александри), рассматривается театр (он считался средством просвещения и национального воспитания) и вопросы исполнительского искусства, в котором существовали ещё колебания между романтическим и реалистическим стилями.

Гастроли румынских актёров начали новый этап в развитии румынского трансильванского театра. Состоявшиеся театральные представления дали повод появлению первых драматических хроник в румынских трансильванских публикациях, стимулировали местных писателей и способствовали формированию вкуса к театру во всех слоях румынского общества. Они были важнейшим стимулом для дилетантского театрального движения, а также для деятельности по созданию национального театра для трансильванских и банатских румын, в результате чего было создано ,,Общество для обеспечения фонда румынского театра'' (1870).

Однако влияние гастролей, совершенных румынскими драматическими обществами, выходит из пределов театрального движения. Они являются важным моментом в истории культурных связей между румынами, живущими по обе стороны Карпат, отражая свое влияние на их совместную борьбу за национальное единство и культуру.

TOURNÉES ROUMAINES EN TRANSYLVANIE ENTRE 1864 ET 1900 (I)

(Résumé)

Il s'agit, dans la présente étude, de tournées entreprises en Transylvanie, en 1864—1900, par les troupes de théâtre de Roumanie et organisées par F. Tardini (1864—1865), M. Pascaly (1868—1871), M. Millo (1870), les époux Alexandrescu (1874), Gh. Popescu (1874), Z. Burienescu (1877), C. Petrescu (1877), A. Bîrsescu (1898—1899). Pour chaque tournée les auteurs de l'article, après avoir établi l'itinéraire, traitent des question soulevées par le répertoire (pièces étrangères, mais aussi roumaines, parmi lesquelles celles d'Alecsandri occupent une place importante), par la conception du théâtre (considéré comme moyen de culture et d'éducation nationale)

et par l'art de l'acteur, lequel oscille encore entre le style romantique et le style réaliste.

Ces tournées de troupes de Roumanie inaugurèrent une phase nouvelle dans le développement du théâtre roumain de Transylvanie. Les représentations données alors suscitèrent les premières chroniques dramatiques dans les publications roumaines de Transylvanie, stimulèrent les énergies des écrivains locaux et contribuèrent à former le goût pour le théâtre dans toutes les couches de la société roumaine. Ce fut aussit le principal stimulant du mouvement dramatique d'amateurs et de l'action menée pour la création d'un théâtre national des Roumains de la Transylvanie et du Banat, action dont le résultat fut l'organisation de la Société pour le fonds de théâtre roumain (1870).

Mais l'influence des tournées de troupes dramatiques de Roumanie dépasse le cadre du mouvement théâtral: elles furent un moment insigne dans l'histoire des rapports culturels entre Roumains en deçà et au delà des Carpathes et leur effet s'exerça aussi sur leur lutte commune pour l'unité et la culture nationales.

DUILIU ZAMFIRESCU — CRITIC LITERAR

de

SILVIA TOMUŞ

Cunoscut îndeosebi ca poet şi prozator, activitatea de critic literar a lui Duiliu Zamfirescu s-a bucurat mai puţin de atenţia cercetătorilor noştri, deşi adeseori, discutîndu-se aspecte ale concepţiei sale ori ale operei, s-au făcut anumite observaţii ce se cuvin reţinute[1].

Începuturile literare ale lui Duiliu Zamfirescu sînt marcate de poezie sau proză publicată în „Literatorul" şi „Familia" din 1880[2]. În 1881, el debutează în paginile „României libere", al cărui colaborator consecvent va rămîne pînă în mai, 1884. De fapt, substanţa primului său volum, *Fără titlu*, 1883, o va constitui tocmai materialul beletristic publicat în periodicele amintite. La „România liberă", unde este şi redactor, el aduce un material interesant şi variat, semnînd schiţe — adeseori „fiziologii" încă gustate în epocă —, poezii, cronici muzicale, teatrale şi literare, alternînd cu foiletoane, ce notează evenimentele mai importante de la săptămînă la săptămînă. Acestea din urmă, purtînd titlul comun *De Las Palabras*, sau simplu, *Palabras*, ascund de multe ori, sub forma unor relatări uşoare, cu treceri grăbite de la o idee la alta, observaţii pline de sarcasm la adresa moravurilor politice şi literare ale vremii.

Vorbind într-o cronică dramatică de piesa *Nea Frăţilă*, o prelucrare făcută de Odobescu, observă că ea vine să umple un gol existent în repertoriul acelui an: „Înainte, teatrul îndeobşte se ocupa cu figurile din popor şi în aceasta tot Alecsandri se afla în fruntea mişcării. Lucrul e de altminteri firesc, căci teatrul, ca şi literatura, în genere, are ca primă formă de manifestaţiune forma populară"[3]. Încă de pe acum, cronicarul schiţează una din cerinţele sale faţă de

---

[1] Alexandru Dima, *Opiniile estetice ale lui Duiliu Zamfirescu*, în „Viaţa rom.", 1958, nr. 11, p. 100—107; Georgeta Horodincă, *Duiliu Zamfirescu şi contribuţia lui la dezvoltarea romanului nostru realist*, (Buc.), (1956), 96. p; Mircea Zaciu, *Prefaţă* [la] „Duiliu Zamfirescu, Scrieri alese", [Buc.], 1962, XXXIII, p.

[2] Considerăm că ciclul de poezii din „Ghimpele", 1877, este cu totul nesemnificativ.

[3] *Idem*, *Palabras*, în „Rom. lib.", 27 febr. 1883.

literatura de bună calitate, aceea de a crea iluzia vieţii. Astfel, despre analiza psihologică a unui personaj, afirmă că în unele momente „este atît de profundă şi credincioasă, încît îţi pare că-l cunoşti pe omul acesta de cînd lumea"[4].

Adeseori, dezgustat de presa vremii, de demagogia caracteristică timpului, izbucneşte cu dispreţ şi violenţă, dînd curs liber revoltei sale: „Nu e întortochetură pe pămînt, nu e platitudine sub soare, nu e scandal, nu e beţie, nu e neruşinare pe care să n-o vezi zilnic aşternută în coloanele ziarelor noastre. Scriu prost, vorbesc prost, se laudă singuri, se insultă, li se umflă bucile ca nişte cimpoieri strigînd *Paaatrie, Paatrie,* şi iar *Patrie* şi cînd vine vorba să arate cît le e dragă această sărmană moşie, nici unul nu se găseşte să jertfească din bunul său trai, pentru traiul bun al patriei"[5]. „Exemple de platitudine", „articole de gloabă", „coloane întregi de umplutură" caracterizează publicaţiile vremii, şi în ele „tot ce e mai sfînt şi mai înalt în păcătoasa noastră omenire, dragoste, patrie, ideal sînt pîngărite"[6]. Judecata ni se pare excesiv de aspră, mai ales că, semnalînd apariţia binevenită a „Contemporanului", se mărgineşte să noteze doar că publicaţia are meritul de a continua linia „Convorbirilor literare", în lupta împotriva plagiatului[7].

Un loc important în această primă etapă de activitate a lui Zamfirescu îl ocupă observarea fenomenului literar. Notînd uniformitatea, sărăcia literaturii vremii, „cel mai gol cîmp, dar în acelaşi timp cel mai disputat de puţinii luptători ce se găsesc pe el"[8], scriitorul îi opune imaginea trecutului, în care un Eliade Rădulescu, Bolintineanu, chiar Sihleanu, Nicoleanu şi Scheleti, poate mai puţin înzestraţi, avuseseră totuşi un ideal, ştiuseră să fie în primul rînd oameni. Literatura contemporană, observă comentatorul, urmează acum un proces nefiresc, lăsîndu-se năpădită de tendinţe bolnave, orientîndu-se spre direcţii nepotrivite nouă. Traducerea romanului *Nana* al lui Zola îi prilejuieşte un prim, dar vehement protest împotriva naturalismului, unul din fronturile de luptă la care nu va renunţa nicicînd, militînd în numele permanentei sale aspiraţii spre un realism de ţinută clasică: „Procesul natural care trebuie să se urmeze în dezvoltarea literaturei unui popor strigă din răsputeri împotriva acestei contrabande ce tinde a se lăţi din ce în ce mai mult. În Franţa şi-n alte ţări, unde literatura s-a dezvoltat treptat, unde lirismul, romantismul şi realismul — Lamartine, V. Hugo, Balzac — au trăit, au înflorit şi au îmbătrînit, e natural să vezi spiritele alergînd după un soi nou de literatură. Dar la noi, unde de abia poezia populară a avut un zbor mai mare (...) şi poezia lirică a încolţit cu mai multă sau mai puţin vlagă — la noi forma aceasta coruptă şi destrăbălată

---

[4] *Ibid.*

[5] Don Padil, *Corespondenţă literară,* în „Rom. lib", 1 mai 1883 şi acelaşi citat în Don Padil *De la Bucureşti,* în „Familia" 1886, nr. 4, p. 44.

[6] *Idem. Scrisori din Serra,* în „Rom. lib.", 29 apr. 1884.

[7] D. Zamfirescu, *De Las Palabras,* în „Rom .lib.", 15 august 1882.

[8] Don Padil, *Palabras,* în „Rom. lib.", 16 oct. 1883.

a naturalismului n-are cuvînt să trăiască"[9]. Revenind altă dată asupra acestei idei, subliniază că nici măcar stilul perfect al unui Zola sau Maupassant nu le salvează scrierile „ce corup gustul şi irită simţurile". Autorul conchide: „Dacă eşti romancier şi ştii să scrii, analizează situaţiunile psihologice şi pune gust în descrierile ce faci, nu căuta cu luminarea colţurile cele mai întunecate şi mai murdare ale omenirii"[10]. Înclinaţia spre echilibru, armonie, aversiunea împotriva oricăror experienţe străine de linia clasică a literaturii, sînt de pe acum prezente şi afirmate cu tărie. Zamfirescu greşeşte condamnînd în numele lor întreaga creaţie a lui Zola şi Maupassant, neobservînd că aceştia au depăşit prin forţa artei proprii programul strict naturalist.

Aşa cum aminteam, 1880 este anul colaborărilor lui Zamfirescu la „Literatorul". Macedonski îl preţuia şi, imediat după apariţia poemului *Levante şi Kalavryta*, îi consacră un atent şi elogios studiu. În schimb, observaţiile cronicarului „României libere", pe marginea volumului *Poezii* (1882) al lui Macedonski[11], vădesc superficialitate şi grabă. El remarcă talentul poetului, neînfeudat nici unei şcoli, precizînd că nici nu va căuta asemenea legături, pentru că „fiecare poet simte după organizaţiunea sa morală şi fizică"[12], dar evită să-i analizeze creaţia, menţinîndu-se la afirmaţii de suprafaţă. Observă, pe bună dreptate, că în acel timp, „cîteva cuvinte întrebuinţate cu mult succes de gloria noastră naţională, de Alecsandri, s-au prins de sufletul unor scriitori cu atîta îndărătnicie, încît le-au copleşit toată originalitatea" şi aceştia le folosesc la întîmplare, nedîndu-şi seama „cît de mult strică efectul unei cugetări frumoase o vorbă pocit uzată". Macedonski, dimpotrivă, datorită cunoaşterii temeinice a limbii, atunci cînd are ceva de spus, nu ezită să-şi creeze singur cuvintele necesare. Subliniind apoi nota de amărăciune, de revoltă din volumul lui Macedonski, cronicarul se întreabă „dacă nu trebuie să mulţumim lumii celei atît de rea, pentru că a făcut să vibreze cu atîta putere coarda sentimentelor sale de ură"[13].

Asupra poeziilor lui Carol Scrob se opreşte mai îndelung[14], lăudîndu-l pentru precizia ideilor, cunoaşterea deplină a cuvintelor folosite, expresivitatea lor, spontaneitatea în compoziţie şi subiect. Sub influenţa ideilor lui Macedonski, Zamfirescu afirmă că poetul trebuie să-şi lărgească registrul, să nu se mărginească la a cînta doar dragostea: „Cugetarea, această splendoare a existenţei noastre, trebuie să îmbrăţişeze totul pe lume. Cît trăim concentraţi în noi înşine, sau cînd ne concentrăm întreaga atenţie numai asupra noastră, furăm din ceea ce sîntem datori să aducem concertului universal"[15]. Izvoarele

---

[9] *Idem, Palabras*, în „Rom. lib.", 16 oct. 1883.
[10] *Idem, Palabras*, în „Rom. lib.", 23 oct. 1883.
[11] D. Z., *Poezii de Macedonski*, în „Rom. lib.", 24 dec. 1881.
[12] *Ibid.*
[13] *Idem, ibid.*
[14] D. Z., *Poeziile lui Scrob*, în „Rom. lib", 7, 9 şi 10 martie 1882.
[15] *Ibid.*, 9 martie.

adevăratei poezii lirice sînt mult mai bogate; recenzentul le schițează lapidar, în conformitate cu aceleași preferințe clasice: onoarea, libertatea, iubirea de patrie, seninătatea naturii, sufletul omenesc[16]. Zamfirescu aduce un criteriu superior în aprecierea talentului unui creator. Acesta însemnează ceva, numai atunci cînd este o expresie a timpului și a societății în care a trăit, avînd o înaltă menire. „Poeții și mai ales poeții lirici nu sînt creați numai pentru petrecerea omenirii; ei sînt martorii și interpreții ei; ei sînt gura de aur (...) care exprimă conștiința națională; și după cum poezia lor va fi vulgară și seacă, lumea care a născut-o va fi ordinară sau, dimpotrivă, dacă va fi fină și deosebită, timpul care a inspirat-o va fi un timp în care năravurile și tendințele se vor distinge"[17]. Observația este deosebit de importantă și ea scoate în lumină o convingere cu totul opusă celei pe care o va profesa cîțiva ani mai tîrziu (1890), cînd, într-o scrisoare adresată lui Titu Maiorescu, se va ridica împotriva lui Dobrogeanu-Gherea, afirmînd că „formula sufletească a poeților" nu este în nici o legătură cu epoca ce a generat-o[18].

Sînt notabile pentru această perioadă și preferințele sale din literatura universală. Ele ne familiarizează cu un Duiliu Zamfirescu orientat spre romantism, considerînd *Hernani*, a lui Victor Hugo drept „cea mai frumoasă [operă] din cîte a scris geniul veacului nostru"[19] și ni-l anunță pe scriitorul de mai tîrziu, îndrăgostit de literatura rusă, exprimîndu-și de pe acum admirația pentru Turgheniev: „Nici un romancier nu a fost atît de simplu, mai nici unul nu a făcut o analiză mai conștiincioasă a sentimentelor omului, mai nici unul nu i-a studiat natura sa cu mai multă competință și mai multă bunătate"[20]. Chiar în creația acestuia, el elogiază tocmai latura clasică a operei, orientarea spre natura umană, nu spre omul social, trecînd sub tăcere celelalte aspecte.

Tot în această primă perioadă de activitate, Zamfirescu se arată preocupat și de limba literară, remarcînd „minunatul grai românesc vorbit cu atîta farmec la Mircești"[21], „limba dulce și blajină a domnului Odobescu"[22] — și observația va reveni și cîțiva ani mai tîrziu, cînd îl va numi „vechiul cîntăreț al limbii"[23] sau protestînd împotriva numeroaselor maghiarisme care invadaseră gazetele din Transilvania și Bucovina[24].

Colaborările lui Duiliu Zamfirescu la „România liberă" notează și etapele drumului său spre cercul „Convorbirilor literare". La început, poetul privește admirativ și judecă de la distanță grupul și pe

---

16 *Ibid.*

17 *Idem, ibid.*

18 Emanoil Bucuța, *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori*, București, 1937, p. 89—90.

19 Don Padil, *Palabras*, în „Rom. lib.", 27 febr. 1883.

20 *Idem*, în „Rom. lib.", 16 oct. 1883.

21 *Idem*, în „Rom .lib.", 12 iunie, 1883.

22 *Ibid.*, 27 febr. 1883.

23 Emanoil Bucuța, *op. cit.*, p. 87.

24 D. Zamfirescu, *De Las Palabras*, în „Rom. lib.", 15 aug. 1882.

conducătorul acestuia. În 1882, afirmă cu tărie că „în ţara noastră nu există decît un om care să ştie [sic] să critice. Acesta e domnul Maiorescu"[25]. Trebuie amintit însă faptul că, după cîţiva ani (1886), va avea uşoare rezerve tocmai faţă de conducătorul „Junimii", spunînd că „ar fi *poate*" [subl. de S. T.] singurul critic obiectiv de la noi, dacă s-ar retrage în singurătate, asemeni lui Laerţiu din *Romeo şi Julieta*", „dar el e un om social", observă cu regret cronicarul[26]. În 1883, Zamfirescu precizează din nou că „afară de salonul domnului Maiorescu şi o mititică gazetă, nicăieri în altă parte nu se face vreo încercare pentru ca talentele tinere să poată lua o cristalizaţiune corectă, cu unghiuri şi cu feţe regulate"[27]. Tot acum, participînd la şedinţele de miercurea ale cercului „Convorbirilor literare", acesta îi devine familiar.

El consemnează într-un articol că în 23 martie 1883, Alecsandri prezentase aici *Fîntîna Blanduziei*, pe care o găseşte izbutită, imputîndu-i doar nerespectarea unităţii de timp — tot un amendament clasic — iar Eminescu „şi-a citit singur un şir de poezii pregătite pentru revista domnului Vulcan, unele mai frumoase decît altele. Suavitatea limbei acestui om dă poezielor sale un farmec cu totul deosebit, iar sferele ideale în care aleargă cugetarea sa le întipăreşte cu o seninătate cerească"[28]. Seninătatea şi aleasa limbă eminesciană, capacitatea ei de a trezi în cititor ecouri adînci, prin puterea de sugestie, vor fi subliniate şi în alte rînduri[29].

După 1884, Zamfirescu este tot mai apropiat de Titu Maiorescu, începînd cu acesta corespondenţa bine cunoscută, care va înceta doar în 1913 (e adevărat că după 1909 va fi cu totul sporadică). Ea ne oferă un material bogat, dezvăluindu-ne în primii ani un om timid în aprecieri personale, preocupat să-i fie pe plac interlocutorului, pentru ca, treptat, la început cu unele reţineri, apoi tot mai categoric, să aducă puncte de vedere noi, uneori fundamental opuse convingerilor lui Titu Maiorescu. Această divergenţă de opinii va produce şi răceala, apoi ruptura definitivă, dintre cei doi.

Corespondenţa surprinde şi comentează o perioadă lungă şi de loc unitară. Viaţa literară de la sfîrşitul secolului al XIX-lea se polarizează în jurul cîtorva probleme mari: lupta de idei dintre Maiorescu şi Dobrogeanu-Gherea, cu victoria celui din urmă, continuarea realismului critic prin Caragiale, care scrie acum *Năpasta* (1889), momentele, schiţele şi nuvelele sale; prin Slavici, al cărui prim volum, *Nuvele din popor* apare în 1881, prin Vlahuţă, obţinînd cu romanul *Dan* unul din succesele răsunătoare ale vremii; prin Delavrancea, care duce mai departe nuvela realistă. Încep să se afirme nume noi: Brătescu-Voineşti, Bassarabescu, Iorga. În poezie, după o fază de epi-

---

25 D. Z., *Poeziile lui Scrob*, în „Rom. lib.", 7 mart. 1882.

26 Don Padil, *Corespondenţă literară*, în „Familia", 1886, nr. 24, p. 288.

27 Don Padil, *Corespondenţă literară*, în „Rom. lib.", 1 mai 1883.

28 *Idem, Cronica literară*, în „Rom. lib.", 3 apr. 1883.

29 Duiliu Zamfirescu, *Metafizica cuvintelor şi estetica literară*, în „An. Acad. Rom.", ser. II, tom. XXXIII, sect. lit., 1911.

gonism eminescian, apar talente tinere, originale, ca Iosif, Anghel, Cerna. Trecînd în secolul al XX-lea, urmează o perioadă plină de efervescență, cu tendințe tot mai divergente, fiecare cu programul, revistele și colaboratorii săi, aceștia din urmă părăsind adeseori o orientare pentru alta. Semănătorismul, poporanismul și simbolismul vor găsi un observator atent în Duiliu Zamfirescu, care, chiar dacă nu le va înțelege întotdeauna esența, critica sa comportînd explicabile limite istorice, își va preciza atitudinea proprie în corespondență, studii, ori în faimosul discurs de recepție de la Academie.

Contemporan cu ultimii ani de viață ai lui Eminescu, Zamfirescu vorbește totuși destul de rar despre el, poate și pentru că îl considera „așa de puțin om între noi"[30]. Poezia eminesciană o vede strîns legată de cea a lui Leopardi[31], nu atît prin conținutul, identitatea sentimentelor, cît prin forma versului, prin simplitatea lui. Cînd notează cu admirație că „amîndoi [Eminescu și Leopardi] vorbesc cuminți și senini de durerile lor"[32], urmează linia dată de Maiorescu în interpretarea liricii eminesciene, nesocotind, nu fără intenție, tonul de nemulțumire și de protest al acesteia. Apoi, va adăuga că trăsătura dominantă a poeziei lui Eminescu este profundul ei lirism[33], că autorul *Luceafărului* „ar fi putut să onoreze orice timp și orice popor", datorită armoniei, frumuseții clasice a versului său: „Lăsînd la o parte *Satirele*, a căror primă parte este întotdeauna de cel mai nobil avînt poetic, bucățile sale lirice străbat sufletul ca o suferință divină, pe cînd forma încîntă prin originalitatea profundă a elocuțiunii"[34], notează Zamfirescu, evitînd iarăși cu prudență ceea ce depășea tiparul pe care i-l fixase singur lui Eminescu.

Numele lui Caragiale revine în schimb adeseori în scrisori. Pentru creatorul *Nopții furtunoase*, Duiliu Zamfirescu are prea puțină înțelegere și simpatie. Omul, cu franchețea sa cunoscută, îl irită și atacurile acestuia, atît de lipsite de menajamente, îi trezesc o antipatie constantă. Chiar cînd se dorește nepărtinitor în aprecieri, printre rînduri ostilitatea sa este mereu prezentă. Silit, adeseori, să-i recunoască meritele incontestabile, Duiliu Zamfirescu va alătura de obicei elogiului, rezerva ori dezaprobarea sa: „O foarte mare inteligență, o mare memorie și un talent muzical remarcabil, dar o totală lipsă de fantezie sînt calități unele reale, altele negative, care-l fac impropriu de a pricepe pe Leopardi și nestrăbătuta limpeziciune a seninului său"[35] pe „zevzecul, dar inteligentissimul de Caragiale"[36]. Alteori, într-o schiță de portret, contrastele sînt iarăși prea puternice: „Dar mai tîrziu, cunoscînd pe om și marea lui inteligență, infinita nesta-

---

[30] Emanoil Bucuța, *op. cit.*, p. 48.

[31] Duiliu Zamfirescu, *Metafizica cuvintelor*... loc. cit., p. 34.

[32] Emanoil Bucuța, *op. cit.*, p. 57.

[33] Duiliu Zamfirescu, *Eminescu*, în „Convorbiri literare", an. XLVIII, 1914, nr. 6 (iun.), p. 581.

[34] *Idem, Cîteva cuvinte critice*, în „An. Acad. Rom.", seria II, tom. XXXVIII, 1915—16, secț. lit., p. 377.

[35] Emanoil Bucuța, *op. cit.*, p. 59.

[36] *Ibid.*, p. 87.

tornicie a simţurilor sale, fondul fără nici un punct de reazim (...), am sfîrşit prin a-mi fi drag şi a avea un fel de compasiune pentru o fire atît de fantastică şi de muncită, în care arama şi diamantul sînt legate împreună spre a da impresia unui inel ducal"[37]. De fapt, cei doi erau făcuţi să nu se înţeleagă: unul deschis, spontan, plin de vervă, fără urmă de formalism în relaţiile cu cei din jur, celălalt distant, reţinut, sobru, cu morgă aristocratică. Încercînd să descopere trăsătura dominantă a caracterului lui Caragiale, Zamfirescu ajunge la concluzia că ar fi trivialitatea[38]. Atît reţine din sarcasmul celui dintîi, din luciditatea sa în cunoaşterea lumii, din capacitatea de reflectare a acestei lumi în scrieri atît de bogate în înţelesuri, deşi într-o scrisoare recunoaşte în Caragiale „un mare vizionar"[39].

Interesante sînt observaţiile din prefaţa volumului său de *Novele* (Buc., 1888). Convins că literatura are menirea să înfăţişeze lumea reală, de data aceasta apreciază la Caragiale tocmai puterea cu care a adus în literatură „stratul mahalalelor şi al oraşelor de provincie", după Slavici, care se îndreptase spre ţărănime. Deşi încearcă de fiecare dată să se delimiteze, izolîndu-se de cei doi, mărturiseşte că intenţionează completarea imaginii realităţii sociale de la noi, prin prezentarea „stratului de deasupra".

Dacă nu ne surprinde rezerva scriitorului cu privire la o schiţă ca *25 de minute cu Madame Carol* a lui Caragiale, pe care o consideră „fleac", „glumă de spus între prieteni (...) şi dacă prietenii ar fi mai proşti ar rîde, dar de publicat şi de iscălit nu"[40], atitudinea sa faţă de *O făclie de Paşte* şi *Năpasta* ridică numeroase probleme.

Vorbind despre cea dintîi, o găseşte „slabă, cu o invenţiune absurdă şi cu o totală lipsă de estetică"[41]. Zamfirescu îşi argumentează afirmaţia, pornind de la o idee justă, că „spre a deveni bun scriitor, trebuie o mare experienţă de lume"[42]. Analizînd însă mijloacele prin care se poate dobîndi, are o concepţie deficitară asupra cunoaşterii, spunînd că există o cunoaştere directă şi una intuitivă, rupte între ele. Prima — şi crede că B. Şt. Delavrancea şi Caragiale cunosc viaţa numai pe această cale directă — nu permite decît descrierea legată de exteriorul personajului şi te împinge spre o prezentare fotografică, neselectivă a realităţii, spre *cazuri* care sînt posibile din punct de vedere psihologic, dar nu sînt fireşti, tipice; dimpotrivă, cunoaşterea intuitivă — afirmă în continuare — ea singură oferă posibilitate scriitorului să-şi analizeze adînc personajul, şi mai mult, să dea acea iluzie a realităţii pe care Duiliu Zamfirescu o revendică întotdeauna. În ciuda acestui fapt, izvoarele convingerilor de mai sus aparţin bazelor idealiste ale esteticii sale. El cere, e adevărat, o reflectare selectivă a realităţii, dar sacrifică reprezentativul armonicului, fru-

---

[37] *Ibid.*, p. 52.
[38] *Idem, ibid.*, p. 103.
[39] *Idem, ibid.*, p. 52.
[40] *Idem, ibid.*, p. 64.
[41] *Idem, ibid.*, p. 48.
[42] *Idem, ibid.*, p .53.

mosului clasic. Pornind de la viaţă, scriitorul are datoria — crede Zamfirescu — să „purifice" imaginea în numele unui ideal de frumos confecţionat de creator[43], şi deci nu ne vom mira dacă figurile întunecate, clocotitoare ale celor doi, Leiba Zibal şi Gheorghe, atît de nemăsuraţi în gesturi şi sentimente, nu-i vor satisface aspiraţia spre seninătate, echilibru şi măsură. Iată dar că sancţionarea nuvelei se face tocmai de pe acele poziţii din gîndirea sa estetică, ce vor împiedica în numeroase rînduri o aderare deplină şi consecventă pe plan teoretic, la diversitatea artei realiste.

Asupra „dramei ţărăneşti" *Năpasta* se va opri în mai multe rînduri. Înfeudînd-o total influenţelor literaturii ruse (Tolstoi şi Dostoievski), acelor tendinţe ce apropiau pe scriitor de „partea lăuntrică a complexului firii omeneşti", de unele „excrescenţe" studiate apoi „pînă în particularităţile lor psihologice", socoteşte că orice încercare de dramatizare a unui astfel de material de viaţă este sortită eşecului, deoarece „tot interesul persoanelor într-o dramă trebuie să stea în acţiunea lor, iar nu acţiunea în interesul ce deşteaptă o persoană"[44]. Un Raskolnikov — continuă Zamfirescu — n-ar putea fi nimic pe scenă, după cum chiar Macbeth — deşi este vorba de Shakespeare — îi este inferior, tocmai pentru că analiza psihologică este limitată la cel din urmă, datorită cerinţelor genului. Categoria socială din care fac parte personajele este a doua cauză pentru care piesa i se pare neizbutită. Întîlnim acum, pentru prima dată, o idee mereu reluată şi căreia Zamfirescu îi datorează în mare măsură antipatia pe care a trezit-o în rîndurile contemporanilor. Discursul de recepţie la Academie, din 1909, nu va fi decît o continuare a neîncrederii sale în bogăţia sufletească a ţăranilor noştri.

Vorbind despre *Năpasta*, socoteşte că personajele, atît de complexe, sînt false, pentru că nu aparţin mediului în care le-a fixat autorul. Caracterul, natura intimă a eroilor lui Caragiale ţin de o altă lume şi, chiar transferate acolo, singură Anca e izbutită, Ion şi Dragomir rămînind în umbră[45]. Într-o altă scrisoare, afirmă că ţăranul rus şi cel român au multe puncte comune, dar există şi deosebiri esenţiale între ei. Primul, fantastic şi fatalist, îşi răsfrînge aceste trăsături asupra propriei lui firi; al doilea, la fel de fatalist, de imaginativ, aduce în plus pe de o parte un echilibru datorită influenţei romane, iar pe de altă parte, o notă contemplativă, influenţă a orientului. De aceea i se pare că „crime groaznice, cazuri de mustrări de conştiinţă nu se văd la noi, decît pe cale cu totul excepţională. Iată întru ce drama lui Caragiale, *acolo unde e pusă* [subl. de S. T.] e falsă. În ţăranul nostru o singură noţiune este clară şi se poate ridica pînă la un adevărat motor sufletesc: pasiunea pămîntului"[46].

---

[43] vezi şi Dima Al., *st. cit.*, p. 103 şi G. Horodincă, *op. cit.*, p. 22.
[44] Emanoil Bucuţa, *op. cit.*, p. 60.
[45] *Ibid.*, p. 60.
[46] *Idem, ibid.*, p. 113.

Mai tîrziu, vorbind într-o altă scrisoare despre proiectele sale în legătură cu romanul *Tănase Scatiu*, precizează: „În desfăşurarea întîmplărilor, ţăranii se mişcă numai ca mase colective, fiindcă aşa îi văd eu interesanţi, aşa sînt ei o putere şi numai aşa psihologia lor poate da nota caracteristică a *unui* ţăran. Altfel, individual, ei nu pot forma subiectul unui roman, decît numai dacă vei face ţărani de carnaval, sau fiinţe histerice şi neromâneşti, cum sînt ale lui Slavici sau cum sînt ale lui Caragiale din *Năpasta*, care vorbesc şi se agită ca la ţară, dar ale căror resorturi sînt false"[47]. Respingerea complexităţii sufleteşti a ţăranului este mai limpede exprimată în discursul de recepţie la Academie: „Nu merg atît de departe, încît să afirm că sufletul ţărănesc nici nu e interesant în literatură; fiindcă pentru mine, totul e interesant în natură. Cu toate acestea, cei mai mari critici şi cei mai mari creatori de caractere omeneşti nu se ocupă cu suflete simple, pentru că acelea sînt ca neantul, fără evenimente"[48]. O ţărancă romîncă ascunsă, urmărindu-şi răzbunarea cu atîta sînge rece i se pare „inverosimilă".

Aşadar, pornind de la un punct de vedere sănătos, de la nevoia respectării adevărului vieţii, de la credinţa în determinarea socială a psihologiei individuale, Zamfirescu ajunge la concluzii false, exemplificînd greşit cu lumea eroilor lui Caragiale.

Încercînd să analizeze nuvelele lui Slavici sau pe cele ale lui Popovici-Bănăţeanu, aceeaşi necunoaştere a sufletului poporului nostru îl determină să considere cu consecvenţă creaţia celor doi nerealizată, eroii confecţionaţi de „carton", plăzmuiri ale autorilor, fără nici un punct de reazim în adevărata psihologie, aşa cum o vede el.

Protestînd adeseori împotriva idilismului în literatură, a dulcegăriilor, a blîndeţii[49], Zamfirescu are convingerea că nu o anume nostalgie, nu acel *dor* din poezia populară — transplantat cu exces apoi în literatura cultă — ne caracterizează neamul. Citind nuvelele lui Slavici, le găseşte false, „cu o năzuinţă de a pune în estetica noastră românească nota molcomă, aiurită şi străină"[50], ce nu e definitorie pentru etica poporului, mai ales cînd acesta acţionează. „Nenorocul şi nepriceperea noastră de scriitori stă tocmai în aceea că am creat pînă acum tipuri de români derivate din această notă colectivă aprioristică [dorul] care face că toate nuvelele lui Slavici se aseamănă între ele"[51]. Şi Zamfirescu conchide: „A venit vremea să lăsăm dulcegăriile artificiale ale ţăranilor amorezaţi şi blegi şi să facem oameni vii în literatură, dacă se poate români voinici şi cinstiţi, dacă nu viţioşi sau sceptici, dar vii, cu voinţă şi muşchi"[52]. Gîndindu-ne la epoca în care cerea acest lucru — epocă în care o

---

[47] *Idem, ibid.*, p. 160.

[48] Duiliu Zamfirescu, *Poporanismul în literatură*, în „Conv. lit.", an. XLIII, 1909, nr. 11, p. 1209.

[49] vezi şi părerile sale despre Brătescu-Voineşti.

[50] Emanoil Bucuţa, *op. cit.*, p. 259.

[51] *Ibid.*

[52] *Idem, ibid.*, p. 261.

întreagă literatură semănătoristă introdusese într-adevăr în literatură asemenea ţărani de carnaval, personaje de operetă —, în ciuda nedreptăţii pe care le-o face lui Slavici şi Popovici-Bănăţeanu, atitudinea sa anti-idilizantă trebuie reţinută.

Chipurile din creaţia lui Creangă i se par că respectă adevărul vieţii, pentru că ţăranii săi „nu vreau să fie nici mai sentimentali decît toţi ţăranii adevăraţi, nici mai naţionali"[53].

Dacă, pornind de la un principiu sănătos, realist, în aprecierea operelor scriitorilor amintiţi, greşeşte totuşi, acelaşi principiu îl duce alteori spre observaţii interesante şi de loc eronate. Cînd îi vorbeşte lui Titu Maiorescu despre *Povestea unei coroane de oţel* a lui Coşbuc[54], înţelegem că nu resentimente determinate de lipsa de succes a romanului său *În război* îl fac să afirme că cea dintîi este „o carte convenţională, scrisă într-o limbă moartă, jumătate de cronicari şi jumătate de provincialisme"; iar a doua, „nebăgată în seamă", aduce totuşi „oameni vii şi întîmplări adevărate", ci şi acum este prezent criteriul său de apreciere a literaturii — măsura în care opera de artă este o oglindă a realităţii.

Un alt nume care revine în corespondenţă este cel al lui Vlahuţă, pe care-l priveşte cu simpatie, solicitînd pentru el chiar grijă şi sprijin material din partea lui Maiorescu. Vorbind despre romanul *Dan*, Zamfirescu, de obicei atît de încrezător în tot ceea ce afirmă conducătorul „Junimii", nu mai este de acord în a explica succesul romanului doar prin propaganda socialistă, cum insinua acesta. Romanul are meritele sale: „o limbă bună", „un stil corect şi curgător", o analiză psihologică atentă şi nuanţată, capacitatea de a se adresa unui public larg, păturilor mijlocii ale societăţii noastre. El observă chiar că astfel de scrieri sînt necesare, pentru ca masele de cititori „să se tămăduiască de gustul romanelor pornografice franceze (...), de romanele ilustrate de la bîlciuri (...) care se vînd cu miile de exemplare"[55].

Autorul *Vieţii la ţară* are, de asemenea, un simţ deosebit în descoperirea tinerelor talente ale literaturii noastre. Încă în 1890, el remarcă în N. Iorga „o apariţiune proaspătă şi cu bune dispoziţii", iar Brătescu-Voineşti, de la primele scrieri, îi pare că „are croială de scriitor şi trebuie cultivat". Observînd o oarecare monotonie în tematică, îi recomandă „să-şi mai anine o coardă-două la liră", fără să renunţe însă la nota sa caracteristică. Dacă la început aprobă acea naivitate plină de farmec a creaţiei acestuia, mai apoi, subliniază nevoia unui plus de vigoare, de forţă, de duritate, menite să împiedice alunecarea spre dulcegărie. Sensibil de obicei la limba scrierilor asupra cărora se opreşte, aducînd adeseori notaţii ce vădesc pricepere şi bun simţ, el subliniază echilibrul, tonalitatea simplă şi „sentimentală cu măsură "a limbii lui Brătescu-Voineşti, calităţi ce-i dezvăluie un condei matur, cu reale perspective.

---

[53] Duiliu Zamfirescu, *Poporanismul în lit.*, loc. cit., p. 1208.
[54] Emanuil Bucuţa, *op. cit.*, p, 227.
[55] *Ibid.*, p. 144.

Acelaşi ochi priceput îl aduce şi în aprecierea nuvelisticii lui I. A. Bassarabescu. Subliniind valoarea unei nuvele ca *Emma*, observaţiile sale depăşesc discutarea cazului concret, reprezentînd adevărate convingeri estetice privitoare la o specie literară ce nu-i era străină. „Echilibrul perfect al nuvelei, valoarea comică a cuvintelor, verva descrierii", totul îl face să-l apropie pe Bassarabescu de nuvelistul american Bret Harte, nume pomenit adeseori cu consideraţie.

Acestea erau părerile lui Duiliu Zamfirescu despre literatura română, în momentul în care se pregătea intrarea sa la Academie. Numeroase idei, pe care le vom reîntîlni în 1909, fuseseră prefigurate şi lipsea doar închegarea lor într-un tot unitar.

Discursul său de recepţie, *Poporanismul în literatură*, îl va singulariza în epocă, îndepărtîndu-l de contemporani. El nu era unicul adversar al ideii reactualizării interesului pentru ţărănime, dar nimeni altul nu şi-a expus atît de făţiş această opinie.

Orientarea sa idealistă estetizantă l-a făcut să ia atitudine critică faţă de îndreptarea literaturii noastre spre popor, ca obiect al operei de artă, şi spre literatura populară, ca model şi depozitară de motive exemplare. Discursul are caracter anti-popular vădit. Chiar dacă unele idei sînt valabile măcar în punctul lor de plecare (susţinerea latinităţii noastre, combaterea exaltării naţionaliste prin afirmaţia că poporul român nu este cu nimic mai înzestrat poetic decît altele, recomandarea făcută literaţilor de a aborda şi alte medii sociale decît ţărănimea), pe parcurs, o anume lipsă de măsură, un aristocratism supărător şi un estetism evident îl împing spre consideraţii eronate, spre aprecieri care vor stîrni apoi o polemică aprinsă, începută chiar de Titu Maiorescu.

Zamfirescu socoteşte că orientarea spre popor şi spre creaţia acestuia este inutilă, ba chiar dăunătoare dezvoltării literaturii, deoarece folclorul — după părerea sa — nu ne reprezintă cu ceea ce avem mai specific. Cei ce l-au cules, inclusiv Alecsandri, s-au îndreptat spre notele tînguitoare, neconcludente pentru un popor de origine latină, atît de energic şi cu un spirit politic atît de dezvoltat. Apoi, însuşi creatorul folclorului nu este colectivitatea, ci individul — un aristocrat cel puţin al spiritului — cu un profil propriu, net diferenţiat de al mulţimii. Zamfirescu absolutizează prima treaptă în procesul de creaţie a literaturii populare, uitînd că sînt selectate de popor doar creaţiile în care acesta se recunoaşte, că doar ele se preiau şi dobîndesc drept de circulaţie, că momentul genezei folclorului împleteşte atît de strîns individualul cu colectivul, încît este adeseori imposibil să se precizeze forma primară, iniţială a unei producţii populare.

Ridicîndu-se împotriva poporanismului (dar termenul include în accepţiunea vorbitorului şi sămănătorismul), Zamfirescu are convingerea că acesta exercită o tiranie nepermisă asupra literaturii contemporane, în special pe două căi: în primul rînd, poporanismul recomandă orientarea scriitorului numai spre mediul rural (idee falsă, pentru că Ibrăileanu cerea doar preferinţă pentru ţărănime, nu zugrăvirea ei exclusivă). Datorită acestei cerinţe, conchide Zamfirescu, creaţiei lui

Coşbuc — scriitor cu merite reale altfel — îi lipseşte lirismul, ţărănimea nefiind în stare să ofere artistului o viaţă sufletească diferenţiată, complexă, cum ar putea, de pildă, păturile mijlocii. Tot datorită excesivei pătrunderi a ţăranului în literatură, unii scriitori, ca Slavici şi Popovici-Bănăţeanu, se simt obligaţi să-l înfăţişeze, aducînd o lume pe care n-o cunosc îndeajuns, aplicînd „sufletul cărturarului de la Viena şi Buda-Pesta flăcăului din satul lor de naştere" şi atunci „oamenii trăiesc şi se mişcă după conceptul autorului, iar nu după problema lor sufletească"[56]. În al dolea rînd, Zamfirescu reproşează poporanismului introducerea prea făţişă a tendinţei în literatură, a notei sociale, militante. Cel care cu cîţiva ani înainte, deşi recunoscuse cultura şi inteligenţa lui Gherea, făcuse concesii lui Titu Maiorescu în susţinerea ideii autonomiei artei, mergea şi acum pe acelaşi drum, considerînd că literatura nu se dezvoltă datorită unor cauze economice, ci e determinată de mişcări ale sufletului omenesc. Simţind că afirmaţia sa nu are temei, acceptă în parte legătura dintre viaţa materială şi cea spirituală, dar introduce, pentru atenuarea capitulării, termenul de „miragiu", preluat de la Achille Loria. „Miragiul" ar fi după Zamfirescu „licărirea în depărtare a unui sentiment superior, care face pe soldat să meargă în gura tunului, pe cînd războiul în care el este numai un atom, e determinat de cauze de îmbogăţire"[57]. „Miragiul" ar avea menirea să ascundă determinarea economică prea brutală, conferind poeziei posibilitatea detaşării de realitatea imediată, înălţînd-o spre sfere superioare. Constatînd apoi lipsa acestui element în creaţia unui Coşbuc sau Goga, pe care-i înfeudează poporanismului, ajunge la caracterizări ce nu puteau rămîne fără ripostă chiar în epocă: „A cînta în versuri numărul de hectare pe care-l deţine mica proprietate, faţă de numărul de hectare pe care-l deţine marea proprietate, este o glumă de prost gust" — spune Zamfirescu vorbind despre *Noi vrem pămînt*[58]. Creaţia lui Goga i se pare şi mai lipsită de „miragiu": „Din toate poeziile domniei sale de pînă acum se desprinde violenţa greoaie a unui arendaş de talent, pe care nu-l dijmuieşte boierul la vreme", iar *Clăcaşul* este „o vinovată provocare la lupta de clasă"[59].

Cu riscul de a ne abate de la problema pe care o discutăm, socotim că este necesară o studiere mai atentă a izvoarelor acestei aversiuni faţă de ţărănime şi, mai ales, faţă de literatura ce-i sprijinea aspiraţiile.

În concepţia socială a lui Duiliu Zamfirescu, se poate urmări cu uşurinţă renunţarea treptată la idealurile progresiste ale epocii şi acceptarea, chiar profesarea unor idei reacţionare, tot mai accentuate pe măsură ce omul politic pătrundea în rîndul claselor conducătoare. Dacă în 1840 vedea în socialism şi comunism „o idee sublimă: şter-

---

[56] Duiliu Zamfirescu, *Poporanismul în lit.*, loc. cit., p. 1207.
[57] *Ibid.*, p. 1206.
[58] *Idem, ibid.*, p. 1207.
[59] *Ibid.*

gerea noţiunii de proprietate, care va ridica de pe capetele omeneşti pîcla preocupaţiunii celei mai meschine"[60], în 1909, el este un apărător al proprietăţii.

Încercînd să analizeze — în acelaşi discurs de recepţie — conflictul de neîmpăcat dintre ţărănime şi burghezo-moşierime, conchide că statul ar trebui să abată atenţia ţăranilor de la problema pămîntului, îndrumîndu-i spre micile ateliere meşteşugăreşti, oferindu-li-se astfel „posibilitatea de a se îmbogăţi" (!), pentru ca „legea psihologică a năzuinţei către mai bine să nu ia forme violente". Afirmaţia se face la numai doi ani după represiunea sîngeroasă a răscoalei din 1907 şi cel ce susţine aceste idei este scriitorul care, deşi mărginise conflictul real la ţărănime şi arendăşime, absolvind de orice vină boierimea naţională, înţelesese totuşi, în *Tănase Scatiu*, că nu incapacitatea şi lenea determină mizeria celor răzvrătiţi.

În 1916, revenind asupra acestei probleme, Zamfirescu, conştient de adevărata stare de lucruri din agricultură, îşi va manifesta încrederea în bunul simţ al spiritelor „superioare", afirmînd: „Geniul va recunoaşte că nu se poate ca în Ţara Românească 4 mii de familii să stăpînească jumătate din pămîntul arabil, iar 6 milioane de ţărani, cealaltă jumătate. El va restitui ceea ce a fost acumulat de veacuri, dînd braţelor muncitoare ceea ce creierul lor nu a putut agonisi" şi aceasta se va realiza prin „dezvoltarea conştiinţei individuale"[61]. Cele cîteva citate marchează momente ale drumului unui om apropiat la început de generaţia înaintată a vremii, pentru ca apoi, renunţînd să vadă ceea ce realitatea însăşi îi impunea, în faţa creşterii nedreptăţii, dar şi a revoltei, să recomande soluţii utopice, apărînd de fapt poziţiile statului pe care-l slujea.

Mircea Zaciu subliniază, aşadar, pe bună dreptate, că „nu imperfecţiunile, artistice sau de limbă îl şocau pe Zamfirescu în literatura aşa-zişilor „poporanişti". Accentul, în combaterea ei, cade asupra conţinutului de idei al acestei literaturi"[62].

După 1909, o parte a activităţii sale se va desfăşura în cadrul secţiei literare a Academiei Române, unde va prezenta rapoarte pe marginea unor scrieri, înaintate spre premiere, ori va face caracterizări succinte ale celor ce urmau să fie primiţi în Academie. Articolele publicate după această dată iau în discuţie fie aspecte ale poeziei noi, pe care nu întîrzie s-o considere „decadentă", fie probleme ale limbii literare, luptînd împotriva folosirii excesive a arhaismelor ori regionalismelor, precum şi a limbajului banal, neexpresiv sau, dimpotrivă, preţios, căutat.

Căldura cu care vorbeşte despre I. A. Bassarabescu (acesta urma să devină membru corespondent al Academiei) şi despre arta sa nu ne surprinde, cunoscîndu-i preferinţele literare anterioare. El urmărise cu atenţie, încă din străinătate, dezvoltarea şi afirmarea nuvelistului,

---

[60] Emanoil Bucuţa, *op. cit.*, p. 64.

[61] Duiliu Zamfirescu, *Cîteva cuvinte critice*, în „An. Acad. Rom.", seria II, tom. XXXVIII, 1915—16, secţ. lit., p. 368.

[62] Mircea Zaciu, *Prefaţă*, p. XV—XVI.

care aducea o notă originală în scrisul romînesc. Zamfirescu îl apreciază nu numai pentru talentul său, dar şi pentru lumea pe care n-a ezitat s-o înfăţişeze cititorilor, „o lume sentimentală, dar cam provincială"[63]. Cît despre primirea lui Coşbuc în Academie, i se pare că, în fine, „se săvîrşeşte un act de dreptate, consfinţind ceea ce opinia publică a hotărît demult"[64]. Aprecierea şi-o justifică nu contrazicîndu-şi ideile din discurs, ci argumentînd că după venirea lui Coşbuc în România, acesta a ştiut să se ţină departe de toate frămîntările politice ale timpului.

Printre tinerele talente pentru care are cuvinte de laudă se numără în primul rînd Şt. O. Iosif, Anghel şi Cerna. Cei dintîi, cu *Legenda funigeilor, Cometa* şi *Caleidoscopul lui A. Mirea*, „sînt o fericită dovadă că poezia românească îşi caută o cale nouă în tot ce poate mişca sufletul omenesc şi mai cu seamă mînuind o limbă de o fluiditate extraordinară"[65]. E adevărat că asupra *Caleidoscopului* aruncă o privire grăbită, neglijînd notele sale profund sociale, bogăţia de idei, elogiind în schimb poate cea mai clasică dintre poezii, *Glasul lui Memnon*, mai puţin ancorată în probleme „litigioase", ca de pildă *Scrisoarea deschisă a unui melc*. Piesa *Cometa*, deşi cu subiect banal, găseşte de asemenea aprobarea lui Zamfirescu, datorită aceleiaşi armonii a versului, dar mai ales graţie firescului personajelor care sînt *vii*, — „calitate hotărîtoare" pentru orice operă literară. Continuîndu-l pe Maiorescu în afirmarea lipsei de orice finalitate a artei în afara frumosului, el socoteşte că poezia lui Iosif şi Anghel aduce un autentic suflu romantic, „rezultatul năzuinţelor optimiste ale sufletului, care neputînd preface realitatea, cearcă să o înfrumuseţeze şi o transpune într-o lume mai bună"[66].

Preţuind întotdeauna discreţia, delicateţea, poezia lui Cerna îi procură satisfacţii superioare, „în aceste timpuri de reclamă şi de gălăgie, în care tinerii de talent umplu lumea cu nimicnicia personalităţii lor"[67]. Dimpotrivă, în creaţia acestuia, impresionează capacitatea de a găsi nenumărate punţi de legătură între el şi lumea înconjurătoare, de a cînta sentimente ale unei omeniri întregi. Deşi subliniază „marea ştiinţă a valorii emotive a cuvintelor, puterea de reprezentare plastică a ceea ce este abstract, permanenţa notei optimiste, Zamfirescu nu poate trece peste creaţii ca *Poporul* şi *Isus*, purtătoare de idei „răzvrătitoare". Dacă n-ar fi „răscumpărate" de alte poezii (şi nu întîmplător aminteşte printre ele *Plînsul lui Adam*), s-ar grăbi — mărturiseşte raportorul — să nu propună volumul lui Cerna spre

[63] D. Z., *Activitatea lui I. A. Bassarabescu*, în „An. Acad. Rom.", seria II, Dezbateri, vol. XXXI, (1908—9), p. 182.

[64] *Idem, Activitatea literară a lui Coşbuc*, în „An. Acad. Rom.", esria II, Dezbateri, vol XXXVIII (1915—16), p. 175.

[65] *Idem, Şt. O. Iosif şi D. Anghel, „Legenda funigeilor", „Cometa" şi „Caleidoscopul lui A. Mirea"*, în „An. Acad. Rom.", seria II, Dezbateri, vol. XXXI, (1908—9), p. 265.

[66] *Ibid.*, p. 265.

[67] D. Z., *P. Cerna., Poezii, Buc., 1910*, în „An. Acad. Rom.", seria II, Dezbateri, vol. XXXIV, (1911—12), p. 192.

premiere, pentru că „despre poeziile tendențioase se poate zice, ca despre vițiile ascunse, că ele poartă pedeapsa în sine: sînt întotdeauna urîte și sfîrșesc prin a omorî pe autorii lor"[68].

Analizînd, tot în acest timp, creația a doi scriitori ai vremii, care s-au apropiat de lumea țărănească, el aduce un entuziasm exagerat. Dragoslav, pe care-l socotește unic în literatura română, este un prozator minor, aproape uitat astăzi, iar I. C. Vissarion, mai talentat, e adevărat, nu este însă nici într-un caz cel dintîi scriitor de la noi care a înfățișat veridic, „atît în formă, cît și în fond" țărănimea. Criticul își susține și acum vechile, greșitele convingeri că un Slavici sau un Popovici-Bănățeanu, în operele lor, „au fost preocupați de laturea politică și socială a chestiunii, iar nu de cea literară", spre deosebire de ceilalți, care au scris, nedorind să demonstreze nimic[69].

Articolele sale din această perioadă: *Metafizica cuvintelor și estetica literară* (1911), *Cîteva cuvinte critice*, *Unor prieteni tineri* sau *Literatura viitorului* (1916) sînt tot atîtea luări de atitudine împotriva poeziei moderniste, la care îl nemulțumește goana după noutate, permanenta ei tendință de a șoca pe cititor prin extravaganță. Zamfirescu nu pătrunde în esența curentului, menținîndu-se doar la aprecieri privitoare la forma poeziei noi. Cel care precizase undeva că „clasicismul nu se atinge cu alegerea subiectelor din lumea clasică, ci cu perfecția absolută a formei, cu frumusețea gîndirii și cu sobrietatea simțurilor"[70] protestează împotriva libertăților prozodice pe care și le iau tinerii poeți, împotriva limbajului abundent în epitete neologistice sonore, dar lipsite de conținut. Duiliu Zamfirescu sancționează curentul nu în numele unei arte realist-critice, ci folosind ca termen opozant realismul clasic, ca supremă aspirație a literaturii superioare din toate timpurile. „Nu se cuvine — îl admonestează el pe directorul „Flacărei" — să încurajați și să îngăduiți școala aceasta decadentă, sub cuvînt că e a viitorului. Nimic nu este al viitorului, dacă nu cuprinde sîmburile frumosului clasic"[71]. Încercînd în continuare o definire a acestuia, crede că ar fi în primul rînd, „*sentimentul sincer* [subl. de S. T.] exprimat cu eleganță. Și este elegant nu cuvîntul căutat și prețios, ci cuvîntul just, pus la locul lui".

*

Dacă în ceea ce privește mișcarea literară din țară criticul desfășoară o activitate diversă, de promovare și de respingere în numele concepției sale despre artă, în momentul în care abordează literatura universală, obiectivele activității sale critice sînt de obicei altele. El urmărește de cele mai multe ori, prin analiza unor opere exemplare,

---

68 *Ibid.*, p. 191.

69 *Idem, I. C. Vissarion, Nevestele lui moș Dorogan*, în „An. Acad. Rom.", seria II, vol. XXXVIII (1915—16), p. 336.

70 *Idem, Ion Al. George, Aquile*, în „An. Acad. Rom.", seria II, Dezbateri, vol. XXXVI, (1913—14), p. 239.

71 *Idem, Literatura viitorului*, în „Conv. lit.", an. L (1916), nr. 1, (ian.), p. 18.

să ilustreze pe viu tocmai prototipul de artă spre care tindea: realismul clasic.

Creaţia lui Tolstoi, Turgheniev şi Dostoievski, „cele trei mari genii moderne", cum le numeşte într-o scrisoare adresată lui Titu Maiorescu, îi prilejuiesc notaţii admirative. Asupra lui Tolstoi, acest „Shakespeare al stepelor", a stăruit îndelung, analizînd numeroase din operele sale, în două studii apărute în „Convorbiri literare": unul din 1892, de fapt o monografie rămasă neterminată[72], altul în 1908, scris cu prilejul aniversării a 80 de ani de la naşterea marelui romancier[73]. Tolstoi satisface în întregime idealul său estetic, pe de o parte prin realismul său, opus zolismului şi naturalismului, creaţia sa fiind „exacta şi agera interpretare a realităţii vieţii", pe de altă parte, prin marea frumuseţe a scrierilor sale, aducînd în artă „natura şi imitaţiunea ei în tot ce are armonic". [Folosind tot cuvintele lui Zamfirescu, creaţia autorului *Anei Karenina* ne dă „cea mai intensă iluzie a vieţii", dar în acelaşi timp, este şi cea mai minunată oglindă a lumii". Oamenii sînt „reali şi frumoşi", plini de complexitate, dar consecvenţi cu ei înşişi; natura vibrează; peste toate pluteşte acea armonie pe care numai clasicitatea o poate revărsa asupra lucrurilor din lume. Afirmaţia sa entuziastă: „Dacă veacul al XIX-lea ar fi produs numai pe Darwin şi Tolstoi, ar avea dreptul să se cheme «un pas înainte» în istoria omenirii"[74] nu ne mai surprinde.]

La Dostoievski admiră aceeaşi putere de analiză a sufletelor omeneşti, atît de contradictorii şi, totuşi, atît de armonice. În opera acestuia, prezentarea obiectivă a personajelor, urmărirea atentă şi nuanţată a dramelor interioare, se face cu discreţie, cu măsură, spre deosebire de Paul Bourget, care aduce un exces de psihologism.

Amintind adeseori numele lui Leopardi, este interesant de observat că arareori reţine aspectul romantic al poeziei sale, elogiind mai ales calităţile clasice ale scrisului său.

Aceeaşi dragoste de adevăr — învăţată în mare măsură la şcoala realiştilor ruşi — îl îndepărtează de ceea ce este virtuozitate stilistică în creaţia unui Flaubert, socotind literatura mai mult „arta de a spune" decît „arta de a scrie". El cere creatorilor chiar abateri de la un stil prea îngrijit, atunci cînd materialul de viaţă, starea sufletească a personajelor în anumite împrejurări de pildă, cere repetiţii sau suspensii în limbaj, cere încălcări de la regulile rigide.

*

Paralel cu operele sale beletristice, prin care a adus o importantă contribuţie la dezvoltarea realismului în literatura noastră, Duiliu Zamfirescu a desfăşurat, după cum am văzut, o intensă activitate de critic literar. Chiar dacă această latură a creaţiei sale n-a fost realizată

[72] *Idem, Leon Tolstoi*, în „Conv. lit.", 1892, nr. 1 (p. 273—297), nr. 5 (p. 358—370), nr. 6 (p. 433—448), nr. 7 (p. 557—569).
[73] *Idem, Leon Tolstoi*, în „Conv. lit.", 1908, nr. 8, p. 113—115.
[74] D. Z., *Leon Tolstoi*, în „Conv. lit.", 1892, nr. 1, p. 278.

sistematic, urmărirea ei atentă poate pune în lumină un sistem de idei şi păreri despre artă destul de bine închegat. Ele ne descoperă astăzi nu numai lărgimea cîmpului de vederi al lui Zamfirescu, ci şi factura specifică a realismului său.

Pe baza idealului estetic formulat în atitudinile sale teoretice, putem ajunge la concluzia că tindea spre un realism clasic al echilibrului şi măsurii, al armoniei şi proporţiei, al limpezimii şi eleganţei în expresie, neglijînd însă funcţia socială a artei, sau convertind-o într-una etică[75], îndreptînd literatura către un frumos „independent de orice interes material", izolată de mulţimea „vulgară". Aceasta ne explică şi ne indică totodată măsura în care adeziunea lui Zamfirescu la arta realistă este înaintată, dar şi limitele la care ajunge.

ДУЙЛЮ ЗАМФИРЕСКУ, ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

(Р е з ю м е)

Автор выявляет менее известную сторону деятельности Дуйлю Замфиреску и анализирует его статьи, появившиеся на страницах различных периодических изданий того времени (настаивая и на статьях, принадлежащих к первому периоду, вышедших в „Ромыния либерэ"), его речь, произнесенную по случаю приёма в Академию, предисловия к его произведениям, а также доклады, представленные в работах литературного отдела Академии.

Весь материал приводит к следующим выводам:

Из-за долгих лет, проведенных вдали от родины, из-за непосредственной связи с тем, что Италия и Греция сохраняли ещё с древности, благодаря постоянному влиянию Титу Майореску (который лично обладал прочными классическими знаниями) объясняется у Дуйлю Замфиреску отсутствие восприимчивости к реалистическо-критической литературе, самой передовой литературе его времени, а также ориентация писателя к реализму классической фактуры.

DUILIU ZAMFIRESCU, CRITIQUE LITTÉRAIRE

(R é s u m é)

L'étude met en lumière un aspect peu connu de l'activité de Duiliu Zamfirescu, en analysant sa collaboration à divers périodiques du temps (particulièrement les articles appartenant à une première période, ceux qu'il publia dans *România liberă*), son discours de réception à l'Académie, les préfaces à ses ouvrages, enfin les rapports présentés dans le cadre des travaux de la section littéraire à l'Académie.

L'examen de tous les matériaux ont amené l'auteur aux conclusions suivantes:

Les nombreuses années passées loin du pays et le contact direct avec ce que l'Italie et la Grèce gardaient de l'Antiquité, d'autre part l'influence permanente de Titu Maiorescu, lui-même de formation classique sérieuse, expliquent le manque de réceptivité de Duiliu Zamfirescu à l'égard de la littérature que la critique marxiste nomme aujourd'hui „réaliste critique", ainsi que l'orientation de l'écrivain dans le sens d'un réalisme de facture classique.

---

[75] D. Z., *P. Cerna, Poezii, Buc., 1910*, p. 192: „Puterea de întruchipare a sufletului omenesc are o aşa de mare valoare etică, încît ridică arta la cea mai înaltă funcţie socială".

ECOUL UNOR IDEI DE „EGALIZARE SOCIALĂ" ÎN LITERATURA ROMANĂ DIN SEC. I î.e.n. și SEC. I e.n.

de

TIBERIU WEISS

Ideile de „egalizare socială", de „armonie socială", „de pace socială" care erau atît de frecvente în societatea romană din secolul I î.e.n. și secolul I e.n. n-au apărut întîmplător, ci reflectau contradicțiile sociale, adîncirea crizei orînduirii sclavagiste. Relațiile de producție sclavagiste din această perioadă au devenit din ce în ce mai mult o frînă în calea dezvoltării societății, contradicțiile sociale cereau imperios o rezolvare a lor. Expresia celor mai acute contradicții o constituia lupta sclavilor împotriva stăpînilor de sclavi. Un punct culminant al răscoalei sclavilor a fost răscoala lui Spartacus care nu a putut fi reprimată decît prin mari eforturi de către proprietarii de sclavi. La lupta sclavilor împotriva stăpînilor de sclavi se adaugă și lupta maselor de mici orășeni, a țărănimii sărace și a popoarelor înrobite împotriva patricienilor și împotriva vîrfurilor exploatatoare. Adîncimea acestor contradicții a determinat și unele aspecte specifice ale luptei ideologice. Pe măsură ce criza societății sclavagiste se adîncește apar tot mai frecvent idei de escamotare sau de estompare a contradicțiilor existente, îmbrăcînd între altele și haina unor idei de „egalizare socială", spre a atenua contradicțiile, canalizînd nemulțumirea maselor pe făgașul intereselor claselor dominante. Formele pe care le îmbracă aceste idei de „egalizare" sînt foarte variate, manifestîndu-se în diverse compartimente ale vieții sociale: politic, juridic, religios etc.; ceea ce constituie însă o notă caracteristică a acestor idei este că ele converg înspre același obiectiv, de a frîna dezvoltarea ascendentă a societății, de a întări relațiile sclavagiste, respectiv statul sclavagist, de a stăvili descompunerea orînduirii existente. Firește că asemenea idei nu pot fi considerate decît retrograde. Dar ideile de egalizare socială pot oglindi într-o formă mai mult sau mai puțin adecvată și interesele maselor, năzuințele lor, visul lor spre o reînnoire socială. Aceste idei reflectă uneori într-un mod utopic, denaturat, realitatea, ele se deosebesc de ideile claselor dominante. Nu arareori asemenea idei, ca de ex. ale lui Iambulos în societatea greacă, care au avut un ecou și în

societatea romană, au impulsionat mişcări sociale, care fireşte n-au putut duce la atingerea obiectivelor propuse, tocmai datorită caracterului lor ireal.

În articolul nostru avem intenţia să tratăm cîteva aspecte mai semnificative ale acestor probleme.

Dat fiind faptul că statul avea menirea să consfinţească pe cale legislativă exploatarea sclavilor şi a păturilor sărace ale populaţiei libere, în sec. I î.e.n. apar diferite încercări pentru găsirea unei structuri de stat corespunzătoare intereselor claselor dominante, creîndu-se impresia că statul îndeplineşte funcţia de mijlocitor între clase, că statul îşi asigură o independenţă faţă de clase, că se ridică deasupra claselor, că veghează şi apără interesele întregului popor. Pentru a consolida dreptul sclavagist, ideologia clasei dominante era nevoită să-l prezinte nu ca fiind o expresie a voinţei clasei dominante, ci ca o întruchipare a celei mai înalte dreptăţi. Statul roman trebuia să găsească un mijloc prin care să rezolve contradicţiile existente. Astfel apar concepţiile despre forma mixtă a structurii de stat ale lui Cicero, ideile despre stat ale lui Sallustius etc. În lucrarea sa „De republica", Cicero porneşte de la teoria formei mixte de guvernămînt. Pornind de la principalele faze prin care a trecut statul de la originea lui, Cicero idealizează starea de lucruri dinaintea lui Gracchus, aceasta fiind considerată ca cea mai desăvîrşită, oferind perfecţiunea şi „echilibrul" ideal: consulii reprezentau autoritatea regală, senatul era „aristocraţia chibzuită", iar poporul gustînd îndeajuns libertatea, se bucura de toate drepturile. Urmînd pe Polybiu, Cicero consideră că forma ideală de stat este aceea „care va fi alcătuită dintr-un amestec egal al celor mai bune trei forme de stat" (monarhia, aristocraţia şi democraţia)[1]. Cicero susţinea că în felul acesta se poate asigura un maximum de egalitate („aequabilitas magna"), trăinicia („firmitudo") statului şi chiar veşnicia lui, viciul fundamental al formelor simple de stat fiind instabilitatea şi scurta lor durată[2]. Cicero porneşte de la un pretins echilibru al forţelor sociale, ceea ce constituie o eroare fundamentală a acestei teorii. K. Marx şi Fr. Engels au arătat că „în mod excepţional se ivesc perioade în care clasele în luptă sînt atît de aproape de a se echilibra, încît puterea de stat... capătă în mod trecător o oarecare independenţă faţă de amîndouă"[3]. Marea masă a sclavilor, însă, fiind exclusă de la conducerea treburilor statului, un „echilibru" de forţe era imposibil. „În vechea Romă lupta de clasă se desfăşura numai în sînul unei minorităţi privilegiate, între cetăţenii liberi bogaţi şi cetăţenii liberi săraci, în timp ce marea masă productivă a populaţiei, sclavii, nu formau decît piedestalul masiv al celor două tabere de luptă"[4]. Cicero, mai departe, în lucrarea citată mai sus, subliniază că libertatea nu

---

[1] Cic., *De republica*, I, 45, 69.

[2] S. L. Utcenko, *Lupta ideologică şi politică la Roma în ajunul căderii republicii*. Cf. Schanz-Hosius, *Geschichte der römischen literatur*, vol. I, p. 496.

[3] K. Marx şi F. Engels, *Opere alese în două volume*, vol. II, Bucureşti, ed. P.M.R. 1952, p. 292.

[4] *Ibid.*, vol. I, pag. 233.

sălăşluieşte decît acolo unde poporul este suveran, că libertatea nu poate fi vrednică de propriul ei nume, *fără egalitate*[5], că nu există o guvernare mai statornică decît aceea unde domneşte *concordia*, la baza căreia trebuie să stea comunitatea de interese[6]. Este vorba despre realizarea „concordia ordinum" şi „consensus bonorum omnium". Această „concordie" a însemnat în realitate renunţarea lui Cicero la opoziţia sa faţă de nobilime şi coalizarea lui cu castele conducătoare, adică cu senatul şi cavalerii, deci ataşarea lui faţă de asemenea forţe sociale cu care avea deja o comunitate de vederi, contradicţiile cu aceste clase fiind neesenţiale. Această pretinsă „egalitate" se referea numai la o parte privilegiată a societăţii, realizarea acestei „egalizări" nefiind practic posibilă nici măcar între oamenii liberi, bogaţi şi săraci, din societatea romană, nemaivorbind despre marea masă a sclavilor. De altfel Cicero nu se gîndeşte la o egalitate a averilor sau a capacităţilor spirituale[7], acest lucru fiind absurd, şi atunci el proiectează această egalitate în sfera *egalităţii drepturilor*. În felul acesta se creează o contradicţie flagrantă între forma şi conţinutul dreptului sclavagist. Această *egalitate* formală din punct de vedere juridic proclamată de Cicero ascunde în fond inegalitatea socială. Toate acestea nu-l împiedică pe Cicero să vorbească în ultima din catilinarele sale despre o unire a tuturor forţelor sociale, împotriva lui Catilina[8]. El arată că întregul popor manifestă o identitate de vederi: „. . . toate clasele sociale, toţi oamenii, întreg poporul roman într-un cuvînt, e mînat de acelaşi gînd, lucru ce se constată azi pentru prima dată într-o împrejurare de ordin politic"[9].

În această formulare, Cicero nu numai că identifică interesele tuturor claselor, deci şi ale sărăcimii din rîndurile oamenilor liberi, cu ale aristocraţiei, senatorilor şi cavalerilor, ci merge mai departe şi vorbeşte despre o comunitate de vederi a întregului popor, făcînd aluzie şi la sclavi. Or, aici, Cicero caută să estompeze gravele şi fundamentalele contradicţii dintre stăpînii de sclavi şi sclavi, care numai în anumite împrejurări, siliţi, au constituit o masă de manevră a claselor dominante. Această atitudine însă este dictată de fapt de teama profundă de revoluţie a claselor suprapuse, de necesitatea distrugerii ultimelor rămăşiţe ale conjuraţiei care trebuia să asigure liniştea generală[10], teama de nou, teama ca nimic să nu afecteze rînduielile existente.

Lansarea unor asemenea lozinci constituia în fond procedee de moment, se încerca să se creeze impresia unui stat deasupra claselor şi deasupra partidelor. Cicero, într-o serie de referiri se dezice pe sine însuşi, creînd o flagrantă contradicţie între vorbe şi fapte. În primul

---

5 Cic., *De republica*, I, 31.
6 *Ibid.*, I, 32.
7 *Ibid.*
8 Cic., *Cat.*, IV, 7, 14.
9 Cic., *Cat.*, IV, 19: habetis omnes ordines, omnes homines, universum populum Romanum unum atque idem sentientem.
10 Cic., *ad Att.*, I, 14.

rînd, aş vrea să subliniez că în realitate Cicero nu vizează o înţelegere nici măcar cu sărăcimea deposedată a oamenilor liberi. În lucrarea sa „Pro Sestio", Cicero vorbeşte despre „natio optimatium", dînd noţiunii de „optimates" o accepţie foarte largă, considerîndu-i „*natio*". Optimaţii, după părerea lui Cicero, trebuiau să se găsească în primul rînd într-o situaţie financiară foarte bună[11], „est igitur ut ii sint, quam tu nationem appellasti, qui integri sunt et sani et bene rebus domesticis constituti", şi să aparţină, după părerea lui, la „beati possidentes". Oamenii trebuiau să se conformeze voinţei, intereselor şi concepţiilor acestora dacă voiau să participe la conducerea statului[12]. Pavăza statului era marea armată a celor înstăriţi[13]. R. Pölhmann a făcut o remarcă foarte justă arătînd că Cicero căuta să identifice interesele claselor dominante cu ale statului, ca şi cum clasa dominantă ar constitui exclusiv statul, politica statului fiind expresia voinţei optimaţilor[14].

Cicero, pentru a nu se crea vreun echivoc în legătură cu ideea de „egalizare", devenită contrară intereselor claselor dominante, aduce următoarea precizare: „Dar mai ales trebuie ca cel ce va administra cele publice să nu răpească samavolnic din ceea ce aparţine particularilor. În timpul tribunatului său, Philippus a săvîrşit un act primejdios cînd a propus legea agrară, pe care totuşi a lăsat-o să fie respinsă şi prin aceasta s-a arătat peste măsură de moderat. Dar între alte multe cîte a spus în adunare ca să placă poporului, iată şi aceste vorbe grave: „Că nu există în cetate două mii de cetăţeni care să aibă avere". Cuvinte foarte primejdioase şi *tinzînd la egalizarea bunurilor, calamitate decît care nu poate fi alta mai mare*[15]. Cicero, ca adept al marii proprietăţi latifundiare, considera că o asemenea egalizare duce la zdruncinarea temeliilor statului.

Deci, Cicero înţelege prin „egalizare" o egalizare de ordin juridic, moral etc. şi nu a bunurilor ,considerînd o asemenea intenţie extrem de periculoasă pentru interesele statului. Egalizarea lui Cicero chiar în rîndul oamenilor liberi este însă exclusă. Totuşi, el militează pentru o „alianţă între popor şi cei puternici[16].

Cicero, în pofida celor arătate, defineşte republica ca bun al poporului. Încearcă să dea şi o definiţie a poporului ca o comunitate de oameni bazată pe identitatea de interese (... coetus multitudinis iuris consensu et *utilitatis communione* consensu). În acest caz este evident că pentru Cicero noţiunea de *populus* are aceeaşi accepţie ca cea de „natio optimatium". Subliniem din nou că lansarea pompoasă a ideii de unitate a tuturor forţelor sociale este determinată la Cicero numai

---

[11] Cic., *Pro Sest.*, 98.
[12] *Ibid.*
[13] Cic., *ad Att.*, I, 16, is enim est noster exercitus hominum, ut tute scis, locupletium.
[14] R. Pöllmann, *Geschichte des antiken Kommunismus und Sozialismus*. I, p. 490.
[15] Cic., *De off.*, II, 21.
[16] Cic., *De rep.*, III, 10 quasi factio fit inter populum et potentes.

din considerente tactice. În lucrarea sa, „De officiis", Cicero subliniază că un om de stat trebuie să fie preocupat de interesele „întregului popor și nu numai de cele ale unei părți. „În general, cei ce sînt în fruntea statului trebuie să respecte două sfaturi ale lui Platon: unul, ca să se îngrijească de nevoile cetățenilor în așa fel încît toată activitatea lor să fie îndreptată în această direcție, uitînd de interesele lor, și al doilea, să se îngrijească de tot organismul statului, ca nu cumva ocupîndu-se de o parte să neglijeze restul... Cei ce se ocupă numai de o parte a cetățenilor, iar altă parte o neglijează, pricinuiesc cel mai mare pericol statului..."[17]. Cicero arată pe de altă parte că „...cele ce se nasc pe pămînt sînt toate pentru folosința oamenilor, iar oamenii sînt născuți pentru oameni... aducînd mediului social servicii comune... dînd și primind, cu meșteșugul, munca și priceperea noastră, să strîngem legăturile sociale ale oamenilor între ei"[18].

Aceeași idee este dezvoltată de Cicero și în „Tusculane"[19], iar în „De finibus" este din nou reluată[20].

Judecînd după acestea, Cicero este un adept al „înfrățirii universale" între oameni, al „comunității neamului omenesc". Fără îndoială, Cicero se găsește și sub influența filozofiei stoice, care propaga, cel puțin la început, egalitatea și înrudirea tuturor oamenilor. Zenon nu voia ca oamenii să trăiască în orașe și sate, despărțiți prin legile lor, ci să se privească cu toții ca cetățeni și membri ai unuia și aceluiași stat.

Cicero transpune ideea de egalitate în sfera moralei, ajungînd la concluzia unei pretinse egalități a virtuților și consecința acestei egalități este și egalitatea oamenilor care participă la ea. Oamenii, cu alte cuvinte, sînt egali sau mai de grabă egalizați, prin participarea lor la viața morală, idee pe care o va dezvolta mai tîrziu și Seneca[21].

Cicero vede în familie fundamentul republicii; el pornește de la legăturile de sînge, „communio sanguinis", care unesc oamenii prin „iubire", de la „comunitatea de membri" ai aceleiași familii care se vor întîlni pînă și în același mormînt[22] și ajunge la iubirea de patrie, iubirea de omenire, integrarea în marea familie omenească. Această iubire trebuie să se bazeze pe „justiție" și de aceea Cicero elaborează o adevărată „teorie a dreptății", bazată pe subordonarea interesului individual celui obștesc, ceea ce va duce la un fel de „societate a oamenilor între dînșii și pentru dînșii", „societas hominum inter ipsos", sprijinită pe interese comune „communes utilitates". În cele din urmă, se va realiza o potrivire de moravuri[23] „morum similitudo".

---

[17] Cic., *De off.*, I, 25.
[18] Cic., *De off.*, I, 7, 21.
[19] Cic., *Tusc.*, I, 14, 32. Quae este melior igitur in hominum genere natura, quam eorum qui se natos ad homines invandos, tutandos, conservandos arbitrantur?
[20] Cic., *De fin.*, V, 23.65, nihil est tam illustre, ne quod latius pateat, quam coniunctio inter homines et quasi quaedam societas et communicatio utilitatum et ipsa caritas generis humani.
[21] Sen., *Ep.*, 66.
[22] Cic., *De off.*, I, 17.
[23] *Ibid.*

O asemenea „egalizare", proiectată de Cicero în sfera moralei, tinde să escamoteze contradicţiile societăţii sclavagiste, pleacă de la presupunerea iluzorie a existenţei moralei deasupra şi în afara societăţii, în afara şi deasupra claselor. Lenin a arătat clar: „Noi tăgăduim orice morală... luată dinafara noţiunii de omenire, dinafara noţiunii de clasă"[24]. Morala lui Cicero, privită prin această prismă, disimulează contradicţiile sociale ca de altfel şi concepţiile sale despre stat. Nu trebuie să uităm apoi că pentru Cicero categoriile morale de „bine", „dreptate" etc. au o accepţie deosebită, servind interesele clasei dominante. Concepţiile morale ale lui Cicero se caracterizează prin faptul că numai relaţiile dintre oamenii liberi sînt considerate relaţii omeneşti, sclavul fiind pus în afara moralei. Dar, chiar şi din categoria oamenilor liberi, Cicero manifestă un dispreţ deosebit faţă de cei ce muncesc. El consideră munca incompatibilă cu situaţia omului liber, condamnă pe acei oameni care sînt retribuiţi pentru munca lor[25]. După Cicero, meseriaşii de pildă, se îndeletnicesc cu o meserie înjositoare. După ce pune pe acelaşi plan cîştigurile muncitorilor cu ale vameşilor şi cămătarilor, el arată: „De asemenea sînt umilitoare şi nu nobile cîştigurile oamenilor cu ziua şi ale tuturor celor ce li se plăteşte munca..."[26]. „De asemenea toţi meseriaşii au o îndeletnicire de rang inferior, căci atelierul nu poate avea ceva nobil în el"[27]. „Comerţul, dacă este de mărunţişuri este înjositor; dacă este bine dezvoltat şi pe scară întinsă... nu este de loc condamnat..."[28]. Cicero face un fel de „ierarhizare" a meseriilor, arătînd că artele care cer o pricepere mai deosebită sînt mai onorabile: medicina, arhitectura etc. El face o delimitare între îndeletnicirile „nobile" care fac pe om virtuos şi îndeletnicirile „cu mîna", care sînt inferioare. Fireşte că Cicero manifestă un dispreţ cu atît mai mare faţă de sclavi.

Cicero, în aparenţă, manifestă uneori un sentiment de compasiune şi faţă de sclavi, ca de pildă faţă de Tiron, cînd acesta zăcea bolnav[29]. Alteori însă îşi face un proces de conştiinţă, dacă se cuvine să regrete mai mult decît trebuie moartea unui sclav, dacă trebuie să fie mîhnit după un „lucru" destinat pieirii. El se scuză, considerînd ca un act de slăbiciune o asemenea atitudine. „Zău, eram foarte tulburat. Căci sclavul meu Sositheus murise şi mă impresionase moartea sclavului mai mult decît se cuvenea"[30]. Această atitudine se explică prin faptul că Cicero consideră sclavajul, ca de altfel şi alţi contemporani ai săi, ca un lucru întîmplător. Chiar şi Lucretius susţinea aceasta. „Dar dimpotrivă robia, apoi sărăcia, avutul, libertatea, războiul şi pacea şi toate

---

[24] V. I. Lenin, *Opere*, vol. 31, E.S.P.L.P., 1956, p. 273.

[25] Xenophon C. Gheorghe, *Studiu critic asupra tratatului lui Cicero intitulat „De officiis"*. Iaşi, 1907, p. 12.

[26] Cic., *De off.*, I ,42.

[27] *Ibid.*

[28] *Ibid.*

[29] Cic., *Ad Div.*, XVI, 4.

[30] Cic., *ad Att.*, I, 12, ...meque plus quam servi mors debere videbatur, commoverat.

acele lucruri care venind sau plecînd, neatinsă natura rămîne, acestora, cum e şi drept, întîmplări m-am deprins a le spune"[31].

Cicero admite folosirea chiar a măsurilor represive faţă de sclavi, ori de cîte ori este necesar acest lucru. „Cei care stăpînesc pe alţii cu forţa, să recurgă desigur la acte care inspiră teamă; dacă nu pot altfel, cum fac stăpînii cu sclavii..."[32].

În scrisorile şi în discursurile sale, Cicero îl atacă vehement pe Clodius, îndeosebi pentru faptul că a atras de partea sa pe sclavi, făgăduindu-le libertatea[33], şi instigîndu-i[34] atît împotriva stăpînilor cît şi împotriva statului. Statul — susţinea Cicero — era ameninţat de o mare calamitate, de a încăpea pe mîna sclavilor[35]. Cicero îl acuza pe Clodius că voia cu ajutorul sclavilor să pună mîna pe stăpînirea de stat şi pe bunurile particulare[36]. Iată atitudinea reală a lui Cicero faţă de sclavi, care face ca declaraţiile sale despre „egalitate" să fie lipsite de orice fundament real. Concepţiile moralizatoare ale lui Cicero reflectă în primul rînd relaţiile dintre sclavi şi stăpînitorii de sclavi. Morala lui Cicero este în fond morala stăpînilor de sclavi. Egalitatea oamenilor prin participarea lor la viaţa morală este un mijloc de a atenua adîncirea crizei orînduirii sclavagiste, de a toci protestul spontan al sclavilor împotriva asupririi. Nu progresul moralei, în sensul preconizat de Cicero, avea să ducă la descompunerea orînduirii sclavagiste, ci dezvoltarea producţiei. Cicero nu se atinge de sclavajul real şi caută să pună un semn de egalitate între acesta şi cel „moral" (adică al oamenilor care, chipurile, sînt robii pasiunilor lor)[37].

Însăşi folosirea categoriilor morale de bun şi rău etc., primeşte la Cicero o interpretare corespunzătoare intereselor sale. Cicero la început vorbeşte despre „populares" în sens pozitiv: „Totdeauna — spune el în statul acesta au existat două soiuri de oameni, care s-au ocupat de politică şi au căutat să acţioneze cu cel mai mare succes... Cei ce vorbeau şi acţionau din dorinţa de a fi pe placul majorităţii erau populari..."[38]. Cicero însuşi se considera pe timpuri, cu mîndrie, a fi un „consul popular". După trecerea sa în tabăra optimaţilor, cuvîntul „popularis" primeşte un sens peiorativ. Astfel, acum, el atribuie această denumire triumvirilor, în sensul de „demagogi". Aceşti populari — scrie el — au făcut chiar pe oamenii cei mai apropiaţi să-i fluiere"[39]. „Nimic nu este astăzi mai popular decît ura împotriva popularilor"[40].

---

[31] Lucr., *De rerum natura*, I, 456.
[32] Cic., *De off.*, II, 7.
[33] Cic., *ad Att.*, IV ,3, 2. ...servis aperte spem libertatis ostendere.
[34] Cic., *Pro Sest.*, 24, 53, servitio denique concitato.
[35] *Ibid.*, 38, 81.
[36] Cic., *Pro Mil.*, 28, 76, ...per quos totam rempublicam resque privatas omnium possiderat.
[37] Cic., *De fin.*, II, 22; *Paradoxa ad M. Brutum*, 1—3.
[38] Cic., *Pro Sest.*, 45. 96.
[39] Cic., *ad Att.*, 19, 2.
[40] *Ibid.*; cf. N. A. Maşkin, *Principatul lui Augustus*, Ed. de stat pt. lit. ştiinţif., Bucureşti, 1954, p. 24.

Cicero subliniază și caracterul „legic" al rînduielilor existente, arătînd că există o lege, „justa rațiune", conformă naturii, sădită în toți, imuabilă, veșnică, a cărei voce ne dictează acțiunile noastre. Această lege nu se poate nici schimba, nici suprima; ea n-are nevoie de comentatori sau interpreți, ea a fost concepută de divinitate, căreia trebuie să te conformezi. Dar, respectarea legilor divine înseamnă, în primul rînd, lealitate față de legile statului. Nu există pe pămînt nimic mai plăcut zeului suprem decît tovărășiile de oameni, adunați la un loc sub scutul legilor.

În ultima analiză, Cicero veghează ca structura economico-socială sclavagistă să rămînă neclintită. „Cei ce voiesc să fie populari și în acest scop fac legi agrare pentru a scoate pe proprietari din avutul lor, ... zdruncină temelia statului, *în primul rînd unirea*, care nu poate exista, cînd li se ia banii unora pentru a se da altora și în al doilea rînd spiritul de dreptate, care este suprimat în întregime dacă nu poate fi sigur fiecare de avutul său"[41]. Deci, în accepția lui Cicero, numai *o unitate bazată pe proprietate* poate duce la dreptate socială. Cei fără proprietate sînt desigur „egalizați" prin „participarea lor la viața morală". Această poziție a lui Cicero este conformă intereselor clasei dominante de a asigura o armonie între cei avuți și de a estompa contradicțiile cu cei neavuți.

În societatea romană din secolul I au apărut și o serie de utopii sociale, firește nu întîmplător, ci oglindind condițiile de viață și aspirațiile sociale ale claselor. Cele mai semnificative sînt utopiile sociale din perioada războiului perusin și a păcii de la Brundisium. Foametea, scumpețea vieții, războaiele civile, nesiguranța au favorizat răspîndirea unor asemenea idei, redate în lucrările lui Virgiliu, Horatiu etc. Tema lor principală era așteptarea unei epoci noi, a epocii de aur, a domniei lui Saturn, cînd se vor statornici pentru totdeauna fericirea, belșugul, pacea pe pămînt. Este foarte probabil ca și ideile utopice ale perioadei elenistice să fi impulsionat apariția acestora[42]. Deși prezintă mult interes, trecem peste ele, putînd constitui obiectul unui studiu aparte.

Ideile de egalizare din secolul I e.n. nu sînt mai puțin frecvente și mai puțin variate decît cele din sec. I. î.e.n.

În acest secol, contradicțiile dintre sclavi și stăpînii de sclavi se adîncesc. Revolta sclavilor se soldează nu arareori cu omorîrea stăpînilor[43]. Criza orînduirii sclavagiste se agravează. Dezvoltarea forțelor de producție a făcut ca relațiile economice să devină necorespunzătoare. Concepțiile de egalizare ale lui Seneca, au constituit în aceste condiții, oglindirea măsurilor prin care clasele dominante căutau să stăvilească criza ce se crease la sfîrșitul republicii. Acum ideile de egalizare socială îmbracă haina unei doctrine despre unitatea neamului omenesc. Încercîndu-se să se înfrîngă rezistența celor exploatați, cir-

[41] Cic., *De off.*, III. 22.
[42] N. A. Mașkin, *op. cit.*, p. 214.
[43] Cf. Sen. *Ep. ad Luc.*, IV 117; Plin. cel Tînăr, *Ep.* IV, 14; VI, 25; VIII, 17.

culă din ce în ce mai frecvent ideile unei lumi sociale. Se consolidează ideea de familie ca o republică în miniatură și a statului ca o familie mare. Normele de conduită ce se stabilesc și pentru membrii familiei și ai statului sînt aceleași, trebuind să ducă la *pacea socială*. Seneca caută să șteargă deosebirile principale dintre sclavi și oamenii liberi: primii se supuneau stăpînului — pater familias, ceilalți împăratului — pater patriae[44]. Se recomandă perfecționarea în virtute nu numai a oamenilor liberi, dar și a sclavilor. „Virtutea nu e închisă nimănui: e la îndemîna tuturor. Pe toți îi primește, pe toți îi cheamă: liberi sau dezrobiți, sclavi, regi sau surghiuniți. Nu alege rangul sau averea. Se mulțumește cu omul gol"[45].

Seneca susținea că avem două patrii: patria cea mică, de care sîntem legați prin faptul că ne-am născut într-însa și după care sîntem Atenieni, Cartaginezi etc.; alta, patria cea mare, singura patrie a tuturora, „în care se cuprind zeii și oamenii..."[46]. „Eu nu m-am născut în nici un colț al lumii, spune Seneca; patria mea e lumea și Roma e patria noastră comună"[47]. „Roma velut communis patria est"[48]. Seneca își bate joc de granițele existente între provincii. Dunărea, Nistrul, Eufratul, Rinul, sînt atîtea bariere ale înfrățirii popoarelor[49]. Realizarea acestei „unități desăvîrșite" trebuia înfăptuită sub stăpînirea romană al cărei simbol e pacea romană „pax romana"[50]. Lucanus, în versuri pompoase, glorifică pe cetățeanul lumii, „pe cetățeanul, care știe că s-a născut nu pentru sine, ci pentru întreaga omenire"[51].

Plinius cel Bătrîn vorbește impresionat despre „măreția păcii romane"[52], care a apropiat nu numai popoarele, dar și mările, și munții și „operele întregii *naturi*". Plinius cel Bătrîn vede „Italia, hărăzită de către destin să unifice sub sceptrul ei toate neamurile răzlețite, care să-și găsească în ea patria lor comună"[53]. Pacea romană e proslăvită și de Plutarch, care numește Roma „ancoră a salvării care a adăpostit pentru totdeauna într-un golf liniștit lumea de multă vreme bîntuită de furtună, rătăcind fără cîrmaci"[54].

Cu puțin mai tîrziu cu un entuziasm și mai mare va lăuda stăpînirea romană Elius Aristides. În pomposul său discurs, adresat lui Marcus Aurelius, spunea: „Pămîntul a zvîrlit de pe el vechea haină de război militară și s-a împodobit cu îmbrăcămintea de pace și sărbătoare. Acum și elenii și barbarii pot călători peste tot, mergînd înainte

---

44 Sen., *De clem.*, I, 13.
45 Sen., *De benef.*, III, 18.
46 Sen., *De otio*, 4; cf. G. Guțu, *L. Annaeus Seneca. Vieața, timpul și opera morală*. Casa școalelor, 1944, p. 269.
47 Sen., *Ep.*, 38.
48 Sen., *Cons., ad. Helv.*, 6.
49 Sen., *Ep.*, 47.
50 Plin.; *Hist. nat.*, XXVII, 1; Sen.; *Provid.*, 4 omnes considera gentes in quibus romana pax desinit.
51 Luc., *Phars.* VII, 109—111.
52 Plin., XXVII, 1., Immensae romanae pacis maiestate.
53 Plin. *H. N.*, III, 6.
54 Plut., *De fact. rom.*, 2.

şi înapoi, peste graniţele ţării lor, ca şi cînd ar călători dintr-o parte a patriei în alta. Acum nu mai sînt periculoase nici îngustele trecători din Cilicia, nici drumurile nisipoase prin Arabia sau Egipt, nici lanţurile muntoase de netrecut, nici rîurile late, nici triburile barbare necunoscute: pentru siguranţă este suficient de a fi roman sau, mai bine zis, supus al vostru. Datorită vouă s-au înfăptuit cuvintele lui Homer: „pămîntul este un bun comun". Voi aţi dat tuturora legi comune, aţi desfiinţat peste tot orînduirile vechi, care erau cîntate în legende şi în realitate erau de nesuportat, şi, unind între ele toate popoarele, aţi făcut toată lumea asemănătoare cu o familie"[55].

Cum se explică aceste idei de egalizare faţă de sclavi, arătate mai sus, precum şi cele referitoare la crearea unui imperiu universal?

În secolul I numărul sclavilor a continuat să fie foarte mare. Ei munceau din greu, exploatarea lor devenise mai intensivă decît pe vremea republicii. Aceasta datorită şi faptului că se tindea la o organizare mai raţională a muncii. Or, sclavii n-aveau nici un interes pentru munca lor, ei o urau, fapt care-şi găseşte expresia în asasinarea stăpînilor de sclavi, în unele cazuri; alţii făceau denunţuri împotriva stăpînilor, produceau îmbolnăvirea vitelor, deteriorau inventarul.

Cu toate că în tehnica agricolă s-au făcut progrese mari, invenţii, ca secerătoarea, plugul greu, moara de apă etc., aplicarea lor era limitată sau chiar imposibilă din cauza dezinteresării sclavilor[56]. Atitudinea mai binevoitoare faţă de sclavi are ca bază exploatarea mai raţională a muncii lor. Deci, spre deosebire de unele concepţii după care aceste idei de „egalizare" s-ar datora unui sentiment de „unitarism" şi „altruism pur", noi subliniem că ele izvorăsc din considerente de calcul, din motive practice.

Plinius arată clar că cultivarea pămîntului cu ajutorul unor sclavi este de slabă calitate „deoarece tot ce fac oamenii disperaţi este de calitatea cea mai proastă"[57]. Aceeaşi părere o avea şi Columella, care susţinea că sclavii închişi în „ergastule" nu pot da nici un randament. Metodele noi de exploatare au făcut ca sclavul să fie proclamat „egal" cu cel liber. Pe de altă parte, clasele dominante propagă ideile „egalizatoare" şi de teama unor mişcări ale sclavilor, ajunşi la culmea disperării.

Pentru a-şi realiza intenţiile, clasele exploatatoare lansează şi unele idei utopistice despre necesitatea revenirii la timpurile trecute, cînd contradicţiile dintre sclavi şi stăpînii de sclavi, în cadrul micilor familii patriarhale, erau mult estompate, cînd copiii oamenilor liberi se jucau cu copiii sclavilor[58]. Sclavul trebuia dizolvat în mediul familiar, ca cetăţeanul în mediul oraşului şi ca supusul în graniţele imperiului. Aceste idei de egalizare din secolul I e.n. urmăreau să

---

[55] Aristid., *Orat. in Rom*, XXVI, 28, 63, 65.
[56] *Ist. universală*, vol. III, Ed. ştiinţif., Bucureşti, 1959, p. 611.
[57] Plin., *N. H.*, XVIII, 7; Cf. R. M. Stauman, *Colegiile şi familiile de sclavi în epoca imperiului*, în „Vestnik drevnei istorii", no. 3 (33), 1950, pp. 71—81.
[58] Iuv., *sat.*, XIV, 156.

slăbească, dacă nu chiar să anihileze, capacitatea de rezistență a sclavilor.

Cu toată persistența unor asemenea idei de „egalizare", nimeni n-a preconizat abolirea reală a relațiilor sclavagiste. În cel mai bun caz, clasele dominante încercau să găsească paleative pentru îndulcirea robiei, îmbrăcînd uneori aceste tendințe într-o haină ultraumanitaristă.

În ceea ce privește concepțiile despre un imperiu universal, despre, unitatea neamului omenesc" sub egida statului roman, sub lozinca „pax romana", aceste idei tindeau să treacă cu vederea contradicțiile dintre romani și supușii lor de pe întinsul imperiu, la o diluare a supușilor în granițele imperiului. Se încearcă să se creeze impresia că stăpînirea romană devenise un bine pentru toate popoarele subjugate. Ideea de „pax romana" este preamărită de scriitorii secolului, iar „patria unică" ca suprema fericire spre care pot tinde popoarele. Un poet va afirma mai tîrziu că Roma a ferecat popoarele în „lanțuri frățești"[59]. Tacitus arăta că veșnicia societății omenești este legată de veșnicia societății romane[60]. Roma primește epitete de: „sancta", „sacrosancta", „praestantissima in omni virtute" „virtutum omnium latissimum templum", „orbus coelestis", „lumen gentium", „clarissimum omnium terrarum lumen"[61] etc. etc.

„Unificarea" lumii se face și pe plan religios. „Cetățenia universală" se atribuie nu numai oamenilor, dar și zeilor popoarelor învinse. Prin explicații alegorice se caută și se găsesc trăsături comune între religia romană și religia diferitelor popoare.

Caesar arăta pe timpuri, referindu-se la gali, că „ei în genere despre zei au aceeași opinie ca și celelalte neamuri"[62]. În Gallia, Juppiter este „egalat" cu Hoesus, Mercurius cu Teutates, Hercule cu Marte etc.[63]. Orice opoziție de dizolvare în religia romană este sancționată, persistența în religiile sau cultele respective este considerată periculoasă, repudiantă, antisocială etc. Iată cîteva din atributele date religiilor refractare „religio dirae immanitatis"[64], „Sceleratissimae gentis consuetudo"[65], „Genus hominum superstitionis novae atque maleficae"[66], „Exitiabilis superstitio... Per flagitia invisi et odio generis humani convicti"[67] etc. etc. Unificarea pe plan religios trebuia să servească interesele politicii de stat.

Ideea de „pax romana" sub care s-a desfășurat lupta de egalizare, de unificare, n-a putut însă să anihileze contradicțiile, lupta

---

[59] Prud., *cont. Symmach*, IV, 608, Domitos fraterna in vincla redegit.

[60] Tac., *Hist.*, 1, Verum et aeternitas et pax gentium incolumitate senatus firmantur.

[61] Thierry Amadé, *A római birodalom képe*, Budapest, 1881, p. 216.

[62] Caes., *Bell. Gall.*, VI, 17. De iis eandem fere, quam reliquae gentes habent opinionem.

[63] A. Thierry, *Hist. des Gaulois*, II, 415.

[64] Suet., 5, *Claud.*

[65] Sen., *ap. Aug.*, *De civ. dei*, VI, 11.

[66] Suet., 6, *Ner.*

[67] Tac., *Ann.*, 15.

înverşunată şi dîrză a popoarelor pentru independenţa lor, luptă care a cuprins atît pe cei liberi, cît şi pe cei care se găseau de acum sub jugul robiei.

Ideile de „egalizare socială" au putut să frîneze, dar nu să oprească procesul de descompunere a orînduirii sclavagiste, proces obiectiv, legic.

ОТЗВУКИ НЕКОТОРЫХ ИДЕЙ „СОЦИАЛЬНОГО УРАВНИВАНИЯ" В РИМСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ В I ВЕКЕ Д. Н. Э. И I ВЕКЕ Н. Э.

(Резюме)

В I веке д. н. э., а также в I веке н. э. часто встречаются идеи „социальной гармонии", „социального уравнивания", „мира". Они возникают не случайно, напротив отражают глубину противоречий, кризиса рабовладельческого строя. Они проявляются в самых разных областях: политической, юридической, религиозной и т. д. Независимо от разнообразия форм, в которых эти идеи сказываются, они стремятся скрыть и затушевать существующие противоречия, отождествляя интересы господствующих классов с интересами масс. Автор показывает, что подобная „гармония" или „уравнивание" в действительности не существовали, даже и в категории свободных людей, не говоря об огромной массе рабов, лишённых элементарных прав. Под видом взглядов социального уравнивания скрывается общественное неравенство. Эти взгляды стремятся создать ощущение, будто государство выполняет функцию посредника между классами, обеспечивая себе независимость по отношению к классам, поднимаясь „над классами". Переместив идею „уравнивания" в сферу морали, добивается мнимого „равенства" добродетелей и „уравнивания" людей при помощи участия их в моральной жизни. Таким образом Цицерон, а позднее Сенека, разрабатывает настоящую „теорию" справедливости.

В I веке д. н. э. самые значительные идеи подобного рода принадлежали Цицерону, в I же веке н. э. такие идеи распространялись Сенекой и другими. Теперь в основу этих идей были заложены: семья как „миниатюрная республика" и государство как „большая семья". Таким образом были сделаны попытки „смягчить" оковы рабства и отвести недовольство масс к „социальному миру" в рамках „единой родины".

В сущности, отсутствие интереса рабов к работе, с одной стороны, более рациональная организация рабского труда посредством более интенсивной эксплуатации с другой стороны, и в конце концов недовольство угнетённых народов, породили эти идеи.

Но социальные идеи „уравнивания" и „гармонии" как бы умело они не были придуманы, могли задержать, но не остановить процесс распада старых производственных отношений, ставших препятствием общественного прогресса.

UN ÉCHO DE L'IDÉE D'„ÉGALISATION SOCIALE" DANS LA LITTÉRATURE LATINE DU Ier S. AV. NOTRE ÈRE ET DU Ier S. DE NOTRE ÈRE

(Résumé)

A cette époque les idées d'„harmonie", d'„égalisation", de „paix" sociale sont en effet fréquentes. Elles n'apparaissent pas par hasard mais reflètent la profondeur des contradictions et de la crise du régime social esclavagiste. Elles se manifestent dans les différents secteurs: politique, juridique, religieux etc. Quelle que soit la variété des formes qu'elles revêtent, elles tendent à faire évanouir ou à estomper les contradictions existantes en identifiant les intérêts des classes dominantes avec ceux des masses. L'auteur montre qu'une semblable „harmonie" ou „égalité" n'a jamais existé réellement, même dans les classes d'hommes libres, sans parler de

la masse des esclaves privés des droits les plus élémentaires. Sous le masque des conceptions d'„égalisation" sociale, c'est au fond l'inégalité sociale qui se cache. On tend à créer l'impression que l'état joue la fonction de médiateur entre les classes en affirmant son indépendance à leur égard et en s'élevant au-dessus d'elles. La transposition de l'idée d'„égalité" dans la sphère morale conduit à une prétendue „égalité des vertus", à une „égalisation" des hommes par leur participation à la vie morale. C'est ainsi que Cicéron et plus tard Sénèque élaborent une véritable „théorie" de la justice.

Si au I^er^ s. av. notre ère les plus significatives de ces idées appartenaient à Cicéron au I^er^ s. de notre ère elles étaient propagées par Sénèque et par d'autres. Alors, ce qu'on trouve à leur base, c'est la famille, telle une „république en miniature", et l'état, comme une „grande famille". C'est ainsi qu'on tentait de rendre plus douces les chaînes de l'esclavage, en canalisant les mécontements des masses vers une „paix sociale" dans le cadre d'une „patrie unique".

Au fond, ce qui a engendré ces idées, c'est l'absence d'intérêt des esclaves pour leur travail, c'est d'autre part l'organisation plus rationnelle de leur travail pour une exploitation plus intensive, c'est enfin l'impatience des peuples subjugués.

Les idées d'„égalisation", d'„harmonie sociale", si habilement qu'elles aient été forgées, ont pu retarder mais n'ont pas pu arrêter le processus de décomposition des vieilles relations de production, devenues une entrave pour le progrès social.

ASPECTE ALE INTERACȚIUNII LIMBILOR. RELAȚII LINGVISTICE ROMÂNO-MAGHIARE

de

LADISLAU BALÁZS

Cu toată stabilitatea relativă a sistemului limbii și a sistemelor subordonate acestuia, nu există limbă sau compartiment al limbii care să nu fi suferit influențe din partea altor limbi[1]. Pătrunderea unor elemente eterogene în structura limbii este mult ușurată de bilingvism. Bilingvismul, în special cel popular[2], mai ales în etapa unui echilibru relativ stabil între cele două idiomuri, aduce modificări mai mult sau mai puțin însemnate în toate părțile constitutive ale ambelor limbi.

În articolul de față se va urmări procesul de interacțiune între două limbi în domeniul structurii lor fonetice. Materialul a fost adunat de autor din comuna Suatu, raionul Gherla, regiunea Cluj, avînd o populație mixtă română și maghiară. Informatorii, români și maghiari, cunoscători ai ambelor limbi, au fost aleși în așa fel încît să poată furniza date cît mai variate despre bilingvismul popular: particularitățile legate de gradul de bilingvitate, de vîrstă și de sex[3].

---

[1] Din bogata bibliografie referitoare la interacțiunea limbilor indicăm cîteva lucrări mai noi, de sinteză: Karl-Heinz Schönfelder, *Probleme der Völker- und Sprachmischung*, Halle (Saale), 1956; V. Beleaev, *Voprosî izuceniia inostrannîh iazîkov*, Moscova, 1958; A. Weiss, *Hauptprobleme der Zweisprachigkeit*, Heidelberg, 1959; R. A. Budagov, *Introducere în știința limbii*, București, 1961; Al. Graur, *Studii de lingvistică generală*, variantă nouă, București, 1960. Dintre operele mai vechi apărute la noi merită o atenție deosebită lucrarea lui Th. Capidan, *Limbă și cultură*, București, 1943.

[2] Referitor la distinția ce se poate face între bilingvismul popular și cel cultural, cf. K. H. Schönfelder, *op. cit.*, p. 43—44; Th. Capidan, *op. cit.*, p. 34.

[3] Dăm cîteva date despre informatori: I *Cadar Dumitru*, 31 ani, român, agric. (recent om de serviciu la școală), 7 cl., cunoaște bine limba maghiară. II *Székely Zsuzsánna* (Kokodi), 36 ani, magh., agric., n-are școală, cunoaște la perfecție limba română. III *Tóth József* (Misi), 47 ani, magh. agric., 4 cl., cunoaște foarte bine limba română. IV *Mureșan Vasile*, 53 ani, rom., agric., (azi magazioner la cantină), 4 cl., mai demult știa bine ungurește. V *Crișan Pantelimon*, 31 ani, rom., agric., (azi om de serviciu la școală), 5 cl., înțelege bine limba maghiară, dar o vorbește destul de slab. VI *Cadar Andrei*, 25 ani, rom., agric., 7 cl., trecerile de la o limbă la alta îl obosesc repede (frate cu informatorul I). VII *Ardelean Gavrilă*, 24 ani, rom., agric., 7 cl., înțelege bine limba maghiară, dar o vorbește slab. VIII *Székely István* (Gergely Pista), 30 ani, magh., agric., 6 cl., știe bine românește. IX *Maneszes*

I. Încă din primele momente ale anchetei, atenția cercetătorului este atrasă de o particularitate izbitoare a graiului românesc din Suatu: *lungirea vocalelor*[4].

Considerăm că apariția într-un grai românesc a vocalelor lungi este o influență a limbii maghiare. În limba maghiară durata vocalelor nu este legată de accentul dinamic sau de poziția în cuvînt a vocalei. Ne-am aștepta, deci, ca sub influența limbii maghiare, lungirea vocalelor să aibă loc indiferent de accent și poziție. Constatăm însă că fenomenul de lungire apare numai la vocalele din silabe accentuate și cu o frecvență mai mare după anumite consoane, ceea ce înseamnă că acțiunea fonetismului maghiar este condiționată, limitată de unele caracteristici ale sistemului fonetic românesc. Aceste caracteristici sînt următoarele: a) după oclusive și africate surde, vocala e mai lungă decît după oclusive și africate sonore și după fricative[5]; b) diftongul are o durată mai mare decît o vocală simplă[6], c) sub accent, vocala scurtă se lungește[7].

Privite în mișcare, aceste caracteristici ale limbii române sînt tendințe fonetice interne. Prima dintre ele prezintă pentru subiectul nostru o importanță minoră. Chiar și în condițiile bilingvismului, cînd vorbitorii sînt susceptibili la unele particularități și elemente articulatorii pe care vorbitorii monolingvi nici nu le simt măcar, acțiunea consoanei precedente asupra vocalei în sensul lungirii acesteia este atît de neînsemnată, încît rămîne sub pragul perceptibilității. Notăm doar, mai mult cu titlu de curiozitate, că, după mărturia datelor culese, lungirea vocalelor apare mai frecvent după consoane oclusive și africate surde.

István, 32 ani, magh., agric., 6 cl., știe bine românește. X *Bodor László* (B. Márton Csarnokos), 14 ani, magh., absolvent al școlii de 7 ani, cunoaște destul de bine limba română, influență recentă a școlii, a limbii literare. XI *Kis Ince*, 13 ani, magh., elev 6 cl., cunoaște destul de bine limba română. XII *Soporan Ioan*, 33 ani, rom., agric., 4 cl., înțelege limba maghiară, dar o vorbește mai slab. XIII *Lucaci Petre*, 27 ani, rom., cioban, 4 cl., știe destul de bine ungurește. XIV *Székely István* (Kántor), 32 ani., magh. croitor, 4 cl., vorbește destul de bine limba română. XV *Székely Zsuzsánna*, 16 ani, magh., agric., 4 cl., știe bine limba română (fiica inform. II). XVI *Vintilă Alexandru*, 13 ani, țigan cu limba maternă română, elev, 6 cl., înțelege bine, dar vorbește mai slab limba maghiară. XVII *Bodor Mária* (Göcs), 51 ani, magh., agric., (azi bucătăreasă la cantină), cunoaște bine limba română. XVIII *Frătean Maria*, 45 ani, rom., agric., 4 cl., cunoaște puțin limba maghiară. XIX *Corpădean Vasile*, 49 ani, ani, rom., agric., 4 cl., știe foarte bine limba maghiară. XX *Crișan Ana*, 63 ani, rom., agric., 2 cl., nu prea știe ungurește.

[4] Fenomenul lungirii vocalelor a fost semnalat de I. Pătruț, *Influențe maghiare în limba română*, în SCL IV [1953], p. 211—217, și de P. Neiescu, *Există legătură între cantitate și accent?*, în CL III [1958], p. 135—1442.

[5] Cf. P. Neiescu, *Contribuții la studiul variației de durată a fonemelor limbii române*, în CL I [1956], p. 65—78.

[6] *Recherches expérimentales sur la diftongue roumaine ea*, în „Recherches sur les diphtongues roumaines", publiées par A. Rosetti, București-Copenhaga, 1959, p. 15; și *Recherches expérimentales sur la diphtongue roumaine oa*, ibid., p. 34.

[7] Cf. P. Neiescu, *Există legătură...*, CL III [1958], p. 140; Iorgu Iordan, *Limba română contemporană*, București, 1954, p. 153.

În ceea ce privește durata vocalelor rezultate din monoftongarea diftongilor, există o deosebire destul de mare între graiurile neatinse de influența limbii maghiare și cele care au suferit o asemenea influență. Diftongii sînt mai lungi decît monoftongii, aproximativ cu atît cît durează pronunțarea semivocalei. Cînd diftongii se transformă, în unele graiuri, în monoftongi, aceștia din urmă vor păstra, mai ales că sînt și accentuați în majoritatea cazurilor, durata integrală a fostului diftong. Caracterul evident semilung al vocalei astfel rezultate poate fi interpretat de vorbitorii bilingvi, capabili să rostească vocale lungi, drept o durată identică cu aceea a vocalelor maghiare lungi: *be'čăg*[8] I, XVIII[9], *'zămă* I, *mes't''ăcăn* IV, *ĝimi'ńăța*, *'gropă* XVII, *'moră* II, *bu'boie* I, *d''iți'tora* (a) „omușor" III.

După cum se știe, accentul dinamic din limba română[10], asemănător accentului dinamic din limba rusă[11], face ca vocala din silaba accentuată să se realizeze printr-o variantă vocalică semilungă. Această vocală, pronunțată mult mai lung decît fonemele vocalice scurte maghiare, putea fi simțită de vorbitorii maghiari bilingvi ca o vocală lungă, identică ca durată cu fonemele vocalice lungi ale limbii maghiare. Acest mod de realizare a vocalelor românești accentuate s-a extins și asupra vocalelor rostite de către vorbitorii români cărora de asemeni nu le este străină cantitatea din limba maghiară.

Trebuie să mai adăugăm că accentul dinamic din graiul bilingvilor diferă în intensitate de accentul dinamic obișnuit din limba română. Vorbitorii bilingvi au împrumutat, împreună cu melodia mai monotonă și ritmul mai lent al vorbirii, și accentul dinamic mai puternic din limba maghiară[12]. Dacă acest accent mai puternic n-are nici o influență, în limba maghiară, asupra cantității vocalelor, același accent mai puternic va face ca vocalele accentuate pronunțate de către români să se lungească în mod considerabil, confundîndu-se ca durată cu vocalele maghiare lungi. Exemple: *'mere-n 'tăče 'lăturile* I, *'ăcu* (a) XIX, *că'răre* XII, *'căptă* „calapod" XIX, *hara'păŭ* XIX, *i'lĕu* VII, XIX, *ńe'pŏtă* I, *cîrči'tŏi* I, *'cărče* II, III, IX, *grăĝi'năr* II, *pt''ĕį* III, *cup'tŏr* VIII, X, *jŏį*, IX, *'cŭrče* III etc.

Sub influența sistemului fonetic românesc, sistemul de opoziție

---

[8] În notarea răspunsurilor ne-am folosit, în general, de transcrierea fonetică utilizată în ALR II, serie nouă, vol. I—III, Ed. Acad. R.P.R., 1956—1962. Din motive tehnice, accentul dinamic este notat cu semnul /'/ așezat nu deasupra vocalei din silaba accentuată, ci înaintea silabei accentuate. Pentru a înlesni confruntarea formelor românești cu cele maghiare, am folosit același sistem de transcriere și pentru cuvintele maghiare. Deosebirea constă doar în aceea că în cuvintele maghiare nu se indică locul accentului dinamic. S-a adoptat un semn special / \/ așezat deasupra vocalei maghiare pentru a indica durata semilungă.

[9] Cifra romană, pusă după răspunsul notat indică informatorul (vezi nota 3).

[10] Cf. Iorgu Iordan, *op. cit.*, ed. 1956, p. 147; P. Neiescu, *Există legătură...* în CL III [1958], p. 135—136.

[11] N. S. Troubetzkoy, *Principes de phonologie*, Paris, 1957. p. 55.

[12] *Introducere în lingvistică*, de un colectiv sub conducerea acad. Al. Graur, București, 1958. p. 56.

„scurt-lung" din limba maghiară, nelegat de accent, în graiul maghiar din Suatu este în curs de destrămare. Acțiunea accentului în direcția lungirii vocalelor scurte începe să se manifeste și în graiul maghiar. Fenomenul a pornit, fără îndoială, de la românii care vorbesc și ungurește. În cuvintele maghiare pronunțate de români vocala scurtă accentuată se lungește, devenind identică în privința cantității cu vocalele accentuate românești: *ĉìpàș* „urduros" V, *tòịàșoc* „ouă" XVIII, *gödẹr* „groapă" XVI, *mùrọc* „morcov" I.

Acest mod de pronunțare începe să cîștige teren și în rîndurile vorbitorilor maghiari, atingînd uneori chiar durata vocalelor lungi: *ẹ̀mbẹr* „om" XIV, *mẹ̀lẹgad"* „răsadniță" IX, *bẹ̀rẹtvavọl* „cu briciul" *pìĉocọ* „cartofi" XI, *șifon* „dulap" X, *d"òmorbọ* „în stomac" XI, *pọ̀rọdicom* „roșii" XVII, *plọ̀fon* „tavan" X, *töcöt* „bostan" (acuz) XI, *ùnocaịọ* „nepoata lui" III.
/*/ *cẹ̄brẹkẹt* „ciubere" (acuz.) *tẹ̄kẹńöt* „covată (acuz.) *īzom* „mușchi" XI, *pīĉocọ* XVII, *tīfus* „febră tifoidă" III, /*/*mōșunc* „spălăm", *cūlọĉ* „bidon" XI, *fūlẹc* „urechi" XI.

Un alt factor care joacă un rol însemnat în apropierea pe plan fonetic a două idiomuri diferite este și analogia. În condițiile speciale ale anchetei, cînd informatorul a fost solicitat să treacă mereu de la o limbă la alta, acesta, încă în timpul pronunțării cuvîntului românesc, se gîndea și la termenul corespunzător din limba maghiară. La informatorul maghiar, care răspundea întîi în limba maternă și apoi românește, aspectul sonor al cuvîntului maghiar persista în minte și în timpul pronunțării termenului românesc. Astfel, sub influența vocalei lungi din cuvîntul maghiar, s-a rostit o vocală lungă și în cuvîntul românesc. Exemple: *'fōịu* /a/ -magh. *fūvō* I, VII, *jār* -magh. *sēn* XII, *co'pāŝi* /a/ -magh. *ọ fāc* XVIII, *în'căsă*—magh. *ọ hāzbọ* VIII, *ŝur'dār d"e pōrŝị*—magh. *disnōpāstōr* VIII.

Rolul analogiei este și mai evident atunci cînd în cele două graiuri se folosește același termen. Dacă, în acest caz, varianta maghiară conține o vocală lungă, durata acesteia apare și în varianta românească: *păcu'rārị* — magh. *pọculār* XII, XIII, *po'ịānă* — magh. *poịānọ* XI, *ho'tār* — magh. *họtār* XII, *'māịu* /a/ — magh. *māị* VIII, *'șōgoru*/a/ magh. *șōgor* VIII, *mele'gārị* — magh. *mẹlẹgād"* II, *'āriịe* — magh. *āriịọ* VIII, *san'dāle* — magh. *sọndāl* II, *păs'tōr* — magh. *pāstor* VIII, *țīgāńi* /a/ — magh. *țigāńoc* X, *pă'lānt* — magh. *pọlānt* III, *co'lācu la ẑe'nunț* — magh. *tērd"e cọlāĉọ* III, *'ńẹșt"e 'rāịĉurị* — magh. *rāĉocọt* „gratii" III.

Cauza principală a lungirii vocalelor este bilingvismul, adică prezența în conștiința vorbitorului a două sisteme lingvistice diferite. Vorbitorul bilingv, în posesia a două sisteme fonetice-fonologice distincte, se străduiește să le folosească pe rînd, neamestecate, în funcție de limba pe care o vorbește în acel moment. Dar actul vorbirii, odată învățat, devine o acțiune reflexă, controlată foarte puțin de conștiință. Este vorba în cazul nostru de un bilingvism popular, necontrolat; astfel un element articulatoriu — durata — poate trece pe nesimțite de la o limbă la alta, această trecere fiind favorizată

de faptul că modificarea unui element articulatoriu sub influența unui sunet din cealaltă limbă nu aduce cu sine modificări de natură fonologică. Iată o altă serie de exemple: *'căpță, ob'ğâlă* XI, *un ān, āį* IX, *'vāle* X, *'bāĉe* XI, *să 'rād"e II, mārț* IX, *'scără* X, *'fāță d"e 'māsă* X, *'vāduvă* III, *cu 'trēnu* VIII, *pērį* II, *a'hīį buń* „cei buni" II, *fōc* III, *'rōșu* XI, *clōp, 'clōpile* III, *'gūră* XI, *lūt* III, *sūrd* VIII, XI.

Punctul de plecare pentru această pronunțare l-a constituit felul de a vorbi românește al maghiarilor. Existența în graiul matern a fonemelor vocalice lungi și a variantelor poziționale lungi ale fonemelor vocalice scurte a făcut ca deprinderea de a le pronunța lung să acționeze și în timpul rostirii cuvintelor românești. Această pronunțare a trecut apoi și în graiul românilor, trecerea fiind mult înlesnită și de unele tendințe interne ale limbii române de a pronunța mai lung unele vocale (acțiunea accentului dinamic, pronunțarea cu o durată mai mare a diftongilor și a monoftongilor rezultați din aceștia).

Apariția vocalelor lungi în graiul românesc din Suatu, la fel ca în graiul din Voivozi (ALR II, punctul cartografic 325) și din Mihăileni (ALR II, punctul 574), trebuie considerată drept o influență a fonetismului maghiar asupra celui românesc[13].

Ideea că lungirea vocalelor este o influență maghiară și un fenomen relativ vechi se confirmă, credem, și prin faptul că ea apare mai des în graiul românesc vorbit de maghiarii bilingvi mai vîrstnici, iar la români, fenomenul de lungire a vocalelor este mai frecvent la cei care cunosc relativ bine limba maghiară. În graiul din Suatu, fenomenul este în regres vizibil față de tendința relativ nouă și foarte productivă de reducere cantitativă a vocalelor, despre care se va vorbi în partea a doua a articolului.

II. Paralel cu lungirea vocalelor apare în graiul din Suatu și fenomenul contrar: *reducerea cantității fonemelor* maghiare lungi. De astă dată, avem de-a face cu o puternică influență a sistemului fonetic-fonologic românesc, care nu cunoaște vocale și consoane lungi.

La început, fonetismul românesc a acționat și în acest caz în cadrul unei tendințe fonetice generale, existentă deci și în limba maghiară: cu cît un cuvînt fonetic este mai lung, cu atît mai puțin timp și efort revine fiecărui sunet în parte. În urma acțiunii acestei tendințe, sunetele dintr-un cuvînt fonetic lung se scurtează în același grad, păstrîndu-se totodată deosebirea relativă între sunetele lungi și scurte. La Suatu, sub influența limbii române, fenomenul a depășit limitele tendinței fonetice amintite, în sensul că vocalele maghiare scurte rămîn aproape neatinse, pe cînd cele lungi devin semilungi și scurte. Exemple:

a) Vocale lungi devenite semilungi:

lęcǫsàįuc „îl cosim" I, *sǫcàloș* „bărbos" IV, *pǫticàbòl* „din farmacie" II, *boronàlàș* „grăpat" IX, XI, *gèpès* „mecanic" IX, *sęcrèń* „dulap" IV, *ęgèșègęș* „sănătos" VII, *kęrtès* „grădinar" II, XI, *șirbǫ* „în groa-

---

[13] Cf. I. Pătruț, *loc. cit.*, p. 216.

pă" II, *ọpòș* „socru" II, *vọrógèp* „maşină de cusut" II, *fèlţipö* „pantofi" I, VI, *bùtòr* „mobilă" X, *kẹrẹstùt* „răscruce" I.

b) Vocale lungi devenite scurte:

foraș „izvor" V, *pọdlaș* „podul casei" V, *ẹlvtarș* „tovarăş" XIII, *corhazbọ* „la spital" II, *tẹńer* „palmă" V, *vid"etẹc* „duceţi-l" XVIII, *čipöș* „iute" V, *șir* „mormînt" I, *kivēc* „snopi" I, *kinlodic* „se chinuieşte" XI, *șipčont* „fluierul piciorului" II, *pọtcosẹg* „cuie de potcovit" XIX, *mẹrẹvọlo* „pieptar" VII, *octobẹr* „octombrie" II, *diot* „nuci" (acuz.) VIII, *tẹmẹtö* „cimitir" V, *d"ümöčfọ* „pom fructifer" I, *füșü* „pieptene" I, *zödünẹc* „înverzesc" I.

Reducerea cantitativă atinge şi consoanele. E cunoscut faptul că în limba maghiară opoziţia fonologică „lung—scurt" cuprinde şi sistemul consonantic. În graiul maghiar din Suatu, sub influenţa consonantismului românesc, consoanele lungi au devenit semilungi şi chiar scurte. Exemple:

a) Consoane lungi devenite semilungi:

iob^{b}ọm vọn „e mai bine" VI, *kẹd^d* „marţi" II, XV, *ọ hāsföd^d"ẹ* „faţa de casă" IV, *kitọcoric^{c}ac* „o curăţă" IV, *tọl^{l}ọ* „mirişte" IV, V, *sọlon^{n}ọ* „slănină" X, *tẹn^{n}ọp* „ieri" XVIII, *soptọș^{ș}ọ* „îl alăptează" I, *orvoș^{ș}agot* „leacuri" (acuz.) XI, *lẹșẹt^t* „a căzut" I, *mẹchot^t* „a murit" IX, *kińitot^{t}ọm* „am deschis" X, *lut^{t}ọlp* „picior plat" II, XV.

b) Consoane lungi devenite scurte:

lẹgẹröșeb „cel mai tare" XVI, *cözẹlẹbi* „din apropiere" I, *hidẹcut* „fîntînă (cu apă) rece" — nume de loc X, *ọd"ọgọl* „cu lut" V, VI, *ülö* „nicovală" XI, XIX, *hul* „cade" V, *val* „umăr" I, IV, V, *ẹlmẹnẹc* „se duc" XVI, XVIII, *lẹnẹ* „ar fi" XVI, *vẹdẹrẹl* „cu găleată" I, VIII, *bābọsoń* „moaşă" I, *lẹọrọșāc* „îl seceră" VI, VII, *lẹ^{e}rẹskẹtẹc* „s-au coborît" I, VII, *ọz uțàn* „pe stradă" XVI, *hòzàtoc* „la voi" XVI.

Menţionăm că, la vocale, stadiul semilung este susţinut de două tendinţe, una caracteristică limbii române, iar cealaltă limbii maghiare. Vocalele lungi nu devin întotdeauna scurte dacă se găsesc într-o silabă accentuată (în vorbirea românilor, în primul rînd). În silabe neaccentuate, vocala se menţine uneori ca semilungă, fiindcă, deşi în regres vizibil, mai acţionează presiunea sistemului fonologic al limbii maghiare, care operează cu opoziţia „scurt-lung", transformată parţial, la Suatu, în „scurt-semilung".

Reducerea vocalelor lungi neaccentuate şi a consoanelor lungi la cantitatea obişnuită din limba română marchează procesul de destrămare a sistemului de opoziţie bazat pe cantitate din graiul maghiar sub influenţa sistemului fonetic al limbii române.

Reducerea cantitavă a fonemelor maghiare lungi nu este astăzi, la Suatu, un fenomen general, după cum nici lungirea vocalelor scurte româneşti nu înglobează toate cuvintele şi nu apare la toţi vorbitorii. Reducerea cantitativă a sunetelor maghiare lungi este aproape generală la vorbitorii români şi la cei maghiari aparţinînd generaţiilor mai tinere. La informatorii maghiari mai vîrstnici şi la cîţiva români care ştiu foarte bine limba maghiară, fenomenul apare numai sporadic, în

anumite cuvinte. Aceasta înseamnă că fenomenul este relativ nou; ca tendință el este productiv.

III. Influența sistemului fonetic al graiului românesc asupra celui maghiar se constată și în alte elemente articulatorii. Dintre ele merită o atenție deosebită *modificarea gradului de deschidere* a vocalelor.

Vocalele maghiare *ẹ* și *ė̄* (ortografiate e și é se deosebesc între ele nu numai în privința cantității, dar și în ceea ce privește gradul lor de deschidere. Ele sînt două variante fundamentale a două foneme vocalice. În graiurile maghiare și chiar în limba comună fonemul *ẹ* are o serie de variante poziționale.

Graiurilor române nu le sînt străine vocalele *ẹ* și *ė̄*. Vocala *ẹ* este varianta dialectală a lui *ẹa* accentuat și a lui *ẹa* neaccentuat (acesta din urmă de la forma articulată a substantivelor feminine de declinarea a III-a, de ex. *pă'dure — pă'durẹ*). Cînd e accentuat, *ẹ* românesc este semilung, deci identic cu *ẹ* maghiar numai ca grad de apertură și ca loc de articulare. În ce privește vocala *ė̄* din limba maghiară, aceasta este lungă; *ẹ* din graiurile române apare în poziție neaccentuată, este deci o vocală scurtă[14].

Pe cînd vocala maghiară *ẹ* se pronunță aproximativ așa (adică deschis, anterior și nerotunjit) de către toți vorbitorii, cealaltă vocală maghiară *ė̄* a suferit, în graiul din Suatu, schimbări considerabile. Majoritatea românilor și tot mai mulți maghiari din această comună pronunță un e intermediar ca deschidere între *ẹ* și *ė̄*. Astfel în graiul maghiar din Suatu și-a făcut apariția o nouă vocală, identică cu e românesc.

Substituția, adică înlocuirea elementului articulatoriu „închis" prin „medial", a avut loc din cauză că vorbitorul român, nesimțind nici o deosebire esențială între e din graiul propriu și *ė̄* din graiul maghiar, le-a confundat. Maghiarii, deprinși cu pronunțarea lui e românesc, îl pronunță, din obișnuință, și în cuvintele maghiare. Exemple:

vid"etẹc „duceți-o" XVIII, *èdẹș* „dulce" IV, *sèkẹn* „pe scaun" I, IV, *dèlutàn* „după masă" I, VI, VII, *zölcèg* „zarzavaturi" I, IV, V, *ēs* „minte" XI, XIV, *sēnọ* „fîn" VI, *ọz ēn lắńom igẹn sēp* „fata mea e de tot frumoasă" XVI, *ēdẹș* „dulce" V, *mēhēs* „prisăcar" IX, XI, *ēțțọcọ* „noaptea" I, XIX.

Funcția opoziției *ẹ-ė̄* a fost preluată în mare parte de opoziția *ẹ*-e. Acest e apare, după cum arată și exemplele, cu variantele sale de durată: e scurt, è semilung și *ē* lung.

În vocalismul graiului maghiar din Suatu acționează o tendință caracteristică tuturor graiurilor maghiare din *Cîmpia Ardealului*, și anume o > *ọ*: *tọpọgọtọc* „pipăi" VI, *ọstọgọt* „stog" (acuz.) IX, *mọlọm* „moară" XI, *murọc* „morcov" II etc., în loc de *tapogatok, asztagot, malom, murok* din limba literară. În graiul românesc nu apare acest fenomen, deși românii, vorbind ungurește, pronunță la fel ca maghiarii.

---

[14] Fenomenul închiderii lui e neaccentuat este caracteristic graiurilor din subdialectul moldovean, apare însă, deși sporadic, și în graiul românesc din Suatu.

În graiul maghiar se constată în schimb nu numai revenirea la *o*, care este, evident, o influență a limbii maghiare literare, ci și apariția unui *o* acolo unde în limba literară se pronunță *ǫ* (scris a):

sārozbętęcșèg „boală seacă" I, IV, VIII, *pāposęm* „ochelari", V,XI, *șārgoșāg* „gălbinare" I, III, VIII, *vālostęc* „cărare" II, *voșārnop* „duminică" II, IX, *hāto* „spatele" I, II, VIII, *ārpo* „orz" II, IX, *fāvol* „cu lemne" X, *bèzārlom* „am închis" X.

Fenomenul ar putea fi conceput ca o manifestare de hiperurbanism sau, uneori, ca o acomodare față de o consoană labială; totuși explicația ar fi incompletă dacă am neglija influența limbii române. În românește *ǫ* este totdeauna accentuat. Un *ǫ* neaccentuat și pe deasupra scurt este perceput de un român ca *o*, mai ales dacă ținem seama de faptul că alternanța *o-oa* (adică *o-ǫ*) este vie și astăzi.

IV. O apropiere remarcabilă între graiul românesc și cel maghiar din Suatu se constată în domeniul *consoanelor*. După mărturia ALR, în graiurile de nord-vest și nord ale dialectului dacoromân, un *t* urmat de iod sau de o vocală anterioară se pronunță *t''*, deci exact ca oclusiva palatală surdă *ty* din limba maghiară. În aceleași condiții fonetice, perechea sonoră *d* a lui *t* se transformă în *d''*, confundîndu-se ca pronunțare cu *gy* din limba maghiară[15]. Fenomenul a avut loc în primele secole ale mileniului nostru, făcîndu-se o confuzie de către maghiari între rom. *t* și *d* ușor palatalizați (*t'*, *d'*) sub influență slavă și oclusivele *ty* și *gy* din limba proprie. Prin românii bilingvi schimbările *t' > t''* și *d' > d''* s-au generalizat în toate graiurile amintite.

Oclusivele velare românești *k* și *g* palatalizate (k', g') au ajuns, aproximativ în aceeași zonă, să se pronunțe la fel cu palatalele *t''*, *d''*. Această pronunțare își are originea în substituțiile *k' = t''* și *g' = d''* efectuate de către maghiarii care nu pot pronunța velare palatalizate.

Oclusivele palatale *t''* și *d''* astfel rezultate au urmat un drum comun cu *t''* și *d''* din limba maghiară: În graiul din Suatu (și într-o zonă destul de întinsă) *t'' > ĉ* și *d'' > ĝ*, după ce, ca o influență a subdialectului moldovean, africatele prepalatale *ĉ* și *ĝ* etimologice trecuseră în seria fricativelor prepalatale *ŝ*, *ẑ*.

Semnalăm de asemenea că, printr-un proces similar, oclusivele bilabiale *p* și *b*, palatalizîndu-se, au dat *pĉ* și *bĝ*, apoi *ĉ* și *ĝ*. În urma palatalizării, sonanta nazală bilabială *m* a devenit *mń*, apoi *ń*, iar fricativele labiodentale *f* și *v* s-au transformat în *ŝ* respectiv *ẑ*. Exemple:

t'' > ĉ: *'buĉe* III, *'carĉe* I, *ĉimi'ĉeu̯* III, *'ĉindă* III, *'frunĉe* I
d'' > ĝ: *grăĝi'nar* IX, *lepe'ĝeu̯* X, *'ĝinĉe*, *ĝinț* IV, *să 'raĝe* III, IV.
k' > t'' > ĉ: *cu'reĉ* III, *ĉi'rie̯e* III, *u̯ăĉ* I, *u'reĉ* I, *'unĉu* (a) III
g' > d'' > ĝ: *ĉeker'ĝeu̯* I, *'ĝorĝe* IX, *pri'veĝ* I, VII, IX.
p' > pĉ > ĉ: *'ĉatră* VI, *'ĉeptu* (a) III, IV, V, VIII, *'ĉepĉeń* (p) VIII, *'ĉică* XI

[15] Referitor la palatalizarea dentalelor, cf. E. Petrovici, *Simbioza româno-slavă în Transilvania*, în „Transilvania", anul 73, nr. 2—3 p. 148—156; A. Rosetti, *Sur la palatalisation des occlusives dentales dans les parlers roumains de Transylvanie*, în „Bulletin linguistique", X [1942], p. 123; I. Pătruț, *loc. cit.*, p. 211; Idem, *Velarele, labialele și dentalele palatalizate*, în „Dacoromania", X/2 [1943], p. 298—308.

b' > *bĝ* > *ĝ*: *u̯orĝi* I, IV, V, *al'ĝină* I, XI, (*) *'ĝibol*
ĉ > *ŝ*: *briŝ* I, VI, *bo'canŝ* III, *că'u̯aŝu"*(a) I, II, VII, *'iaŝe* I
ĝ > *ẑ*: *ẑe'nunke* III, VII, *înță'lẹẑe* XV, *nă'draẑi* II, VII, *ẑam* V
f' > *ŝ*: *d"ĕ ŝẹr* I, IV, *ŝe'raru"*(a) IX, *'ŝẹrẹ*(a) I, III, *a ŝi* IX
v' > *ẑ*: *'ẑiie* IV, *'laẑiță* IV, XIII, *ple'ẑim* II, VII, *'morcoẑi* VII
m > *mń* > *ń*: *'mńirișĉină* IV, V, *'mńică* XII, *lu'mńină* I, X

Schimbările *t"* > *ĉ*, *d"* > *ĝ*, *b* > *bĝ* și *m* > *mń* > *ń* apar și în graiul maghiar, ca o caracteristică a acestuia:
t" > *ĉ*: *piĉocọ* „cartofi" I, I,, VIII, X, XVII, *ĉucsẹm* „bătătură" I, II, III, VII, *bāĉām* „unchiul meu" III, *nọĉhọșu* „burtos" V, *ẹ̈ĉ hēt* „o săptămînă" VII
d" > *ĝ*: *họĝmọ* „ceapă" IV, VII, *tẹ̄rgẹ* „genunchi" III, *ĝẹ̈rĉọ* „lumînare" IV, XII, *ĝomrọ* „stomacul lui" III.
b' > *bĝ*: *gẹrebĝẹ́* „greblă" IX.
m > *mń* > *ń*: *sẹmẹ́ prẹ̄mńẹ* „sprînceană" III, *sẹ̀mẹ prẹ̄ńńẹ*.

Dimpotrivă, celelalte schimbări, semnalate în graiul românesc, nu apar în graiul maghiar.

Existența în cele două graiuri a unor sunete și procese fonetice identice ar fi cu neputință de explicat în afara bilingvismului, prin care tendințele interne ale unui grai sînt adoptate și de către vorbitorii celuilalt.

V. O altă manifestare a interacțiunii limbilor în cadrul bilingvismului popular este *destrămarea unității sistemului fonetic*. Un exemplu în acest sens ni-l oferă tocmai tratamentul oclusivelor palatale. Am văzut că în urma evoluției fonetice convergente a celor două graiuri, oclusiva palatală *t"* și perechea ei sonoră *d"* s-au transformat, în ambele graiuri, în *ĉ*, respectiv *ĝ*. Datele culese arată însă că astăzi fenomenul nu este general. Chiar în graiul aceluiași informator apar cuvinte care se pronunță cu *ĉ*, *ĝ*, și altele care conțin oclusivele *t"* și *d"*: *'carĉe*, *grăĝină* — dar *pt"ẹ̄i̯*, *să „rad"e* (II), *ĝomrọ* „stomacul lui" — dar *ād"* „pat" (III).

Cercetătorul obișnuit cu sistemul clar, consecvent al graiurilor neinfluențate de către un idiom străin are impresia că „inconsecvența" amintită se datorește modului impresionist de notare fonetică sau pur și simplu unei erori a anchetatorului. Fără îndoială, și aceasta ar putea fi o explicație, dar numai dacă fenomenul ar apare sporadic. Cel care cunoaște, măcar în parte, complexitatea fenomenului de interacțiune a limbilor pe plan fonetic găsește însă că aceste forme și graiuri hibride sînt cît se poate de firești.

Cazurile în care în loc de *ĉ* și *ĝ* găsim *t"* și *d"* nu sînt arhaisme, ci formații noi care se explică relativ ușor prin bilingvism.

Limba maghiară literară, care exercită o influență destul de puternică asupra graiului maghiar, cere restabilirea lui *ty* (*t"*) și *gy* (*d"*). Presiunea sistemului fonetic-fonologic maghiar se manifestă aici și în sensul că se reduce la minimum numărul cuvintelor care conțin consoana *ĝ*, fonem aproape inexistent în sistemul fonologic al limbii maghiare, și, în acest fel, paralel cu revenirea de la *ĝ* la *d"* se produce și revenirea lui *ĉ* la *t"*. Tendința aceasta este foarte puternică.

Sînt multe cazuri cînd un *ĉ* etimologic se transformă, prin hiperurbanism, în *t''*. După modelul înlocuirii lui *cuĉǫ* prin *cut''ǫ* „cîine", a lui *ĉuc* prin *t''ūc* „găină", se efectuează și substituțiile, de astă dată greșite, *mǫt''cǫ* în loc de *mǫĉcǫ* „pisică", *kĕt''kĕ* în loc de *kĕckę* „capră", *t''ǫlād* în loc de *ĉǫlād* „familie".

Prin urmare, schimbarea lui *ĉ* în *t''*, a lui *ĝ* în *d''* este un proces caracteristic graiului maghiar. Vorbitorii maghiari înlocuiesc pe *ĉ* și *ĝ* prin *t''* și *d''* și în cuvintele românești, iar vorbitorii români preiau și ei această pronunțare.

Procesul de revenire la oclusive palatale în graiul maghiar nu s-a încheiat încă. Se dă o luptă între formele regionale și cele literare. Reflexe ale acestei lupte, manifestate prin folosirea alternativă a formelor cu africate și a celor cu oclusive, apar și în graiul românesc.

Procesul amintit coincide și cu un proces fonetic românesc. Sub influența limbii române literare se tinde să se revină la oclusive dentale nepalatilizate. Datorită vocalelor anterioare e și *i*, dentalele se pronunță ușor muiat: *t'*, *d'* care, pentru un vorbitor maghiar, obișnuit cu *t''* și *d''* din limba maternă, este deajuns pentru ca dentalele palatalizate să fie percepute și reproduse ca oclusive palatale.

În ceea ce privește amestecul formelor cu *ĉ* și *ŝ*, *ĝ* și *ẑ* în graiul românesc, apariția tot mai frecventă (dar nu exclusivă) a africatelor în loc de fricative se datorește fie influenței limbii române literare, fie influenței graiului maghiar care nu cunoaște fenomenul trecerii africatelor la fricative.

VI. Deosebit de instructive pentru studiul mecanismului interacțiunii limbilor sînt cazurile de *contaminare* între un cuvînt românesc și corespondentul său maghiar, mai cu seamă atunci cînd termenii din cele două graiuri sînt variante ale aceluiași cuvînt. Referitor la cantitatea vocalelor am prezentat cîteva cazuri cînd vocala lungă dintr-un cuvînt maghiar provoacă lungirea vocalei și în cuvîntul românesc. Contaminarea are ca rezultat aparația unui element articulatoriu, a unui sunet sau înlocuirea unui sunet printr-un alt sunet.

1. Schimbarea unui element articulatoriu (gradul de apertură):

rom. *'gèpesu* (a) „mecanic" II < rom. dial. *'gepesu* + magh. *gępēs*

lepi'd''eu̯ XIII, *lepe'ĝeu̯* X < rom. dial. *lipi'd''eu̯* + magh. *lępędő*

magh. *oblońˊ* „oblon" I, III, IV < magh. dial. *oblǫń*, *ǫbloń* + rom. *o'blon*

2. Durata

rom. *i'lēu̯* VII < rom. dial. *i'leu̯* + magh. *üllő*

magh. *gèpès* IX < magh. *gēpēs* rom. dial. + *'gepesu*

magh. *fürès* „fierestrău" VII < magh. *fürēs* + rom. dial. *fi'rez*

rom. *boc'canŝ* XI < rom. dial. *bo'canŝi*, lit. *bo'canĉi* + magh. *bǫccǫnĉ*

magh. *hidĕcut* „nume de fîntînă" X < magh. *hidĕccūt* + rom. dial. *hide'cut*

3. Apariția unui sunet în plus

rom. *co'treț* XII < rom. dial. *co't''eț* + magh. *kętręț*

mîngar'lău̯ IX < rom. dial. *mînga'lău̯* + magh. *hęngęr(lö)*

'sînẑer „sînge" XI < rom. dial. *'sînẑe* + magh. *vēr*

magh. *vǫm briĉcād* „ai briceag" XII < rom. *bri'ĉag* + magh. *biĉcād*

conopēi „canapea" I, IV, V < magh. *conope* + rom. dial. *cono'vei*

4. Substituiri de sunete

a) Vocale:

rom. *son'dăle* „sandale" III < magh. *sondāl* + rom. *san'dale*
magh. *mëg von āgvo* „e ars" XII < magh. *mëg von ēgvë* + rom. dial. *ărd''e*
rom. *copor'șău* I, VI, VII < rom. dial. *copîrș'ău* + magh. *coporșō*
magh. *autōbus* XVII < rom. *auto'buz* + magh. *outōbus*
ostoluș „tîmplar" I, VII < magh. dial. *ostoloș* + rom. dial. *astă'luș*.

b) Consoane

magh. *cüseg* „prag" XII < magh. dial. *cüseb* + rom. *prag*
rom. *'clavă* „claie" XI <rom. *'claie* + magh. *kēve* „snop"
magh. *șënd''ilo* „șindrilă" XII < rom. dial. *șin'd''ilă* + magh. dial. *jendëi*
rom. *păcu'lar* X < rom. *păcu'rar* + magh. dial. *poculār*
magh. *șuștër* „pantofar" I, VI, IX, XIX < rom. dial. *'șuștăr* + magh. *sustër*
magh. *tenișțipö* „pantofi de tenis" I, VII< rom. *'teniși* + magh. *tenisțipö* (și acesta e un calc după rom., fiindcă în limba maghiară literară se spune *tornacipő* „pantofi de gimnastică").
rom. *jin'd''ilă* IV < magh. dial. *jendei* + rom. dial. *șin'd''ilă*
ĉur'găŭ „nume de izvor" VIII < magh. *ĉorgō* + rom. dial. *ŝur'găŭ*
ĉi'rip „țiglă" III < magh. *ĉerēp* + rom. dial. *ŝi'rip*
suĉ „blănar" I, VII < rom. dial. *suŝ* + magh. dial. *süĉ*
magh. *țențerem* „cimitir" XII, XIII < magh. *țînterem* + rom. dial. *țînți'rim*
rom. *co'vaŝu* /a/ „fierar" XI < magh. *covāĉ* + rom. dial. *că'uaŝu* /a/
magh. *hāiu* „jgheab" XII < rom. dial. *ha'lău* + magh. *vāiu*
couāĉ I, II, VI, VII, XV < magh. *covāĉ* + rom. dial. *căuaŝ*

După cum se vede, prezența în conștiința vorbitorilor bilingvi a două imagini acustice[16] face ca în realizarea uneia să se resimtă influența celeilalte[17].

În urma coexistenței celor două graiuri (și aceasta înseamnă, mai ales în cazul bilingvismului popular, și o puternică interacțiune), graiurile în contact au devenit tot mai apropiate sub aspect fonetic. Au rămas neatinse sunetele cele mai caracteristice, *ă* și *î*, respectiv *ö* și *ü*. În procesul însușirii unei limbi străine de către un individ sau de o întreagă colectivitate, vor fi învățate mai repede sunetele străine care prezintă deosebiri mai însemnate față de sunetele din graiul matern. La cele apropiate ca articulație, vor fi păstrate deprinderile articulatorii ale limbii materne[18]. Aceasta se explică prin faptul

[16] Prin termenul „imagine acustică" înțelegem nu forma lingvistică existentă apriori în creierul vorbitorului, ci forma lingvistică din creier rezultată din oglindirea (generalizată) a complexelor sonore folosite în practica socială a comunicării. E natural că la bilingvi pentru fiecare noțiune există două imagini acustice, două posibilități de exprimare, una în limba maternă și alta în limba a doua.

[17] L. V. Scerba, *Izbrannîe raboti po iazikoznaniiu i fonetike*, vol. I, Leningrad, 1958, p. 48; vezi și C. Poghirc, *Observații asupra procesului de însușire a unei limbi străine*, în „Probleme de lingvistică generală", IV [1962], p. 162 și 168.

[18] Cf. K. H. Schönfelder, *op. cit.*, p. 52—53.

că vorbitorul este înţeles şi aşa, fără nici o greutate. Să mai adăugăm că strîns legat de baza de articulaţie este şi modul de a percepe sunetele. Sunetul puţin diferit este perceput de ascultător ca un sunet din sistemul fonetic propriu, astfel identificarea de către vorbitor a două sunete diferite se face, pe altă bază, şi de către ascultător[19].

Din cele expuse mai sus se desprind cîteva concluzii:

1. Datorită bilingvismului, deosebirile dintre cele două sisteme fonetice s-au redus în mod considerabil. În urma modificării unor elemente articulatorii, atît în vocalism cît şi în consonantism, a crescut numărul articulaţiilor şi chiar a sunetelor comune.

2. Lungirea vocalelor din cuvintele româneşti este o influenţă a deprinderilor articulatorii ale limbii maghiare, susţinută şi de unele tendinţe fonetice interne ale limbii române dintre care merită o atenţie deosebită lungirea cauzată de accentul dinamic. În ultima vreme fenomenul de lungire a vocalelor a pierdut mult din intensitate, fiind contrabalansat de influenţa crescîndă a limbii române literare.

3. Forţa acţiunii sistemului fonetic maghiar bazat pe opoziţia „lung-scurt" a scăzut considerabil sub influenţa sistemului fonetic al limbii române care nu cunoaşte această opoziţie. Sub presiunea fonetismului românesc, fonemele vocalice şi consonantice maghiare lungi au devenit semilungi şi scurte. Cu toată acţiunea prohibitivă a limbii maghiare literare, procesul de reducere cantitativă a sunetelor continuă şi astăzi.

4. Relevînd rolul analogiei în modificările fonetice convergente, survenite în cele două graiuri, se poate schiţa mecanismul interacţiunii pe plan fonetic a două sisteme lingvistice coexistente.

Ideea de exprimat îmbracă întotdeauna o formă lingvistică. Materialul este furnizat de obicei de limba maternă, aceasta fiind pentru monolingvi singura posibilitate de formulare şi exprimare a gîndurilor. Vorbitorul bilingv, în posesia a două sisteme lingvistice diferite, îşi alege materialul lingvistic în funcţie de limba folosită de interlocutor. În momentul vorbirii, prezenţa în conştiinţa lui a două posibilităţi lingvistice face ca în articularea unui cuvînt dintr-o limbă să se ivească elemente articulatorii ale celeilalte limbi cunoscute. Aceste elemente articulatorii şi chiar sunete eterogene se pot menţine şi generaliza fără să sufere comunicarea, fiindcă interlocutorul, bilingv şi el, nu simte că sînt străine. Ca regulă generală putem afirma că elementele articulatorii noi pornesc din limba mai des folosită de către vorbitor, şi aceasta este, în majoritatea cazurilor, limba lui maternă.

АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЯЗЫКОВ

(Резюме)

Исходя из идеи, что при контакте и взаимодействии языков, в случае двусторонего народного двуязычия, появляются изменения во всех отраслях обоих языков-автор исследует способ проявления румынско-венгерского двуязычия в фонетизме румынского и венгерского говоров деревни Суату Клужской области.

[19] E. Polivanov, *La perception des sons d'une langue étrangère*, în „Travaux du Cercle linguistique de Prague", nr. 4, 1931, p. 77—80.

Показывается явление удлинения гласных в румынских словах и анализируются внутренние тенденции румынского фонетизма, способствовавшие появлению этого явления (динамическое ударение, монофтонгизация дифтонгов), и одновременно, указывается, что главной причиной удлинения гласных является двуязычие, проявляемое как в аналогии соответствующих венгерских слов, так и, главным образом, в привычке говорящих произносить долгие венгерские гласные и во время произнесения румынских слов.

Указано также, что фонетизм румынского говора очень сильно действует на систему гласных и согласных венгерского говора. Вследствие этого действия удлиняются ударные короткие гласные, количественно редуцируются безударные долгие гласные и долгие венгерские согласные, достигается постепенного исчезновения характерной для венгерского языка оппозиции „долгий-короткий", происходят изменения в степени открытия некоторых гласных и т. д.

Замечается конвергентная фонетическая эволюция обоих говоров, в отношении рпевращения палатальных взрывных согласных в препалатальные аффрикаты и частичного перехода аффрикат в взрывные согласные.

В последней части работы приводятся многочисленные контаминированные формы, образованные сосуществованием и взаимодействием обоих языков.

ASPECTS DE L'INTERACTION DES LANGUES

(Résumé)

L'auteur part de l'idée qu'à l'occasion du contact et de l'interaction des langues, dans le cas du bilinguisme populaire bilatéral, des modifications apparaissent dans tous les compartiments des deux langues; il examine alors la manière dont le bilinguisme roumano-magyar se manifeste dans le phonétisme du parler roumain et du parler hongrois de la commune de Suatu (Rég. adm. Cluj).

On présente le phénomène de l'allongement des voyelles dans les mots roumains et l'on analyse les tendances internes du phonétisme roumain qui ont contribué à l'apparition de ce phénomène (accent dynamique, monophtongaison des diphtongues) et l'on souligne en même temps que la cause principale de l'allongement des voyelles est : le bilinguisme, lequel se manifeste d'une part par l'analogie des mots hongrois correspondants, d'autre part et tout spécialement par l'habitude des sujets parlants d'articuler des voyelles longues hongroises même lorsqu'ils prononcent des mots roumains.

On montre inversement que le phonétisme du parler roumain agit très fortement sur le système vocalique et consonantique du parler hongrois. Sous l'effet de cette action les voyelles brèves accentuées s'allongent, les voyelles longues non-accentuées réduisent leur quantité de même que les consonnes longues hongroises, de sorte que l'on en arrive à la décomposition graduelle de l'opposition „long-bref" caractéristique pour la langue hongroise et qu'il se produit des modifications dans le degré d'aperture de certaines voyelles etc.

On constate un évolution phonétique convergente des deux parlers relativement à la transformation des occlusives palatales en affriquées prépalatales et au retour partiel des affriquées aux occlusives.

Dans la dernière partie de l'étude, l'auteur présente de nombreuses formes contaminées, nées de la coexistence et de l'interaction des deux langues.

ROMÁN KÖLCSÖNSZAVAK BARÓTI SZABÓ DÁVID SZÓTÁRI JELLEGŰ MUNKÁIBAN

B. GERGELY PIROSKA

1. A Babeş—Bolyai Egyetem Magyar Nyelvészeti Tanszékén a magyar szókincs román eredetű feudalizmuskori elemeinek monografikus feldolgozására irányuló anyaggyűjtő és rendszerező munka már ötödik éve folyik. A magyar nyelvtudománynak e kölcsönszóréteg kutatásában elért eredményeit és ezután elvégzendő feladatait — köztük mint halaszthatatlan fontosságút, a történeti szempontú kutatás teendőit — a munkálatok megkezdése idején Márton Gyula (*Eredményeink és feladataink a magyar nyelvet ért román hatás tanulmányozása terén.* „Studia Universitatis Babeş—Bolyai", a továbbiakban: Studia. Ser. IV. Fasc. 2 1959, Philologia 29—41), legutóbb pedig Szabó T. Attila (*Eredmények és hiányosságok a magyar szókincs román eredetű feudalizmus kori román elemeinek vizsgálatában.* „Studia", Series Philologia. Fasc. 1 1962, (19—33)foglalta össze. Ennek a hosszabb lélegzetű és sok részfeladatot tartalmazó munkának egyik fontos mozzanatát képezi a XVI—XIX. század folyamán keletkezett szótárak és szótárszerű munkák: szójegyzékek, szólásgyűjtemények román eredetű szóanyagának kibányászása és egybehordása. A szótárak anyagának a vizsgált kölcsönszó-réteg kutatásában való értékesítésére Szabó T. Attilának két ilyen vonatkozású tanulmánya (*A Pápai Páriz szótár kiadások magyar szókincsének román kölcsönszó anyaga.* „Studia". Ser. IV, Fasc. 2 1960 Philologia 15—28 és *Román kölcsönszavaink Gyarmathi Sámuel nyelvhasonlításában.* NyIrK. IV, 297—315) nyújt módszertanilag is tanulságos példát. Meggyőződhetünk ugyanis arról, hogy a szótári előfordulás felderítésének nemcsak az ez irányú nyelvi érdeklődés kezdetét, illetőleg fokozódását jelző értéke, tudománytörténeti jelentősége van, hanem emellett fogódzóul szolgál a kölcsönszavak elterjedtségének, irodalmi nyelvi, de legalábbis provinciális köznyelvi használatának megállapításában. (Szabó T. Attila, „Studia". Ser. IV. Fasc. 2 1960 Philologia 15—6, 23; és NyIrK. IV. 297.) Vonatkozik ez elsősorban a két vagy többnyelvű szótárakra, hiszen ezek már nyelvtanító célkitűzéseikre és széleskörű olvasóközönségükre való tekintettel is a szókészlet alapvetőbb elemeit törekednek átfogni, bár belőlük sem

hiányoznak teljesen a szerző nyelvjárási hovatartozásának szókincsbeli nyomai.

Baróti Szabó Dávid szótár-jellegű munkái azonban tudvalevőleg más céllal készültek. Jellegüket tekintve értelmező szótárak, de nem a korukbeli irodalmi nyelv szóhasználatát rögzítik, hanem tájnyelvi és elavult szavak irodalmi szintre való emelését, elterjesztését célozzák (Gáldi, Szótlr. 15, 39). Rendeltetésüket az egyes kötetekhez írt elő-, illetőleg utószókban a szerző maga is több ízben kifejti. Már Baróti Szabó első ilyen természetű munkájában, a *Paraszti Majorságban* (a továbbiakban rövidítve: ParM.) közzétett szójegyzékéhez a következő magyarázat fűződik:[1] „Meg-fognak több ízben jelenni ollyan Magyar szók is, a'melyeknek, mivel nem minden helyeken forognakfenn a'beszédben, elsö tekéntetekre nézve egy valaki talán értelmeiken meg-akadhatna; és újonnan költötteknek vélhetné. De ezen tselekedetemért meg nem fog feddeni; mivel nem akarván ötet Páriz Pápaira, Molnárra, vagy más-féle könyvek olvasásokra igazítani; az ollyatén kéttséges igéket öszve-szedegettem, más szózatok által jelentéseket meg-fejtegetvén. Ki tudja, hogy a' Vers mind ékességére mind pedig néha szorulttságára nézve-is, meg kévánja az ilyen szókat; s ha éppen rájok nem szorulna is, a' régieket, 's mintegy már feledékenységbe menteket felserkentvén, és azokat, a' mellyek még talán minden helyekre bé nem hatottak, köz kézre ersztvén, nyelvünket hasznossan gyarapítjuk". (ParM. I. rész, „A kegyes Olvasóhoz", idézi Gáldi is Szótlr. 15).

Az a szókincsgyarapító szándék, amely Baróti Szabót szótárak, tájszó- és szólásgyűjtemények megírására serkentette, az ez időben kibontakozó nyelvújítás megnyilvánulása. Baróti Szabó azok közé a nyelvújítók közé tartozott, akik elsősorban a nyelv rejtett szókincsbeli tartalékait igyekeztek kiaknázni (l. Klemm, NyF. L, 7; Tolnai, Nyúj. 46—7). Szógyarapító eljárásáról így ír: „Tanátsosabb lészen úgy a' már téltúl tsak-nem el-törölhetetlen, 's régtől fogva szokásba vett, 's füleinkhez jól alkalmaztatott szavakkal a' nyelvet gazdagíttatni, hogy sem azoknak nem tudása miatt újakat kordéra koholni" (Baróti Szabó, MVir. Told. lapszámozás nélkül.) Szélkeskörű népnyelvi ismeretei, amelyeket változatos nyelvi környezetű élete során bőséges alkalma volt megszerezni, valósággal hivatottá tették a népnyelvnek az irodalmi nyelv javára történő kiaknázására. (Az életrajzi adataira vonatkozó irodalmat lásd Szinnyei, MIr. 607 és Gáldi, i. m. 13.) Érthető tehát, hogy az erdélyi tájnyelvet, elsősorban anyanyelvjárását, a székelyt kitűnően ismerő Baróti Szabó szótáraiba tetemes számú erdélyi tájszót, köztük nem egy román eredetűt vett fel.

Már történt említés arról, hogy Baróti Szabó szótárai jellegüknél fogva kevésbé hasznosíthatók a román kölcsönszavak közhasználatúságának lemérésére. Számbavételük mégis több okból tanulságosnak látszik. 1. E szótárak éppen némileg tájszótár jellegüknél és szókincs-

---

[1] Az idézett szövegrészekben és szótári adatokban az ſ betűt nyomdai okok miatt s-re írtam át.

gazdagító céljuknál fogva feltételezhetően nagyobb számban tartalmaznak román eredetű tájszavakat, esetleg olyanokat is, amelyek még az erdélyi köznyelvi szintet sem érték el, és így a korábbi, a szókincsnek főleg köznyelvi elemeit felölelő szótárakból (pl.MA, PP kiadások) esetleg kimaradhattak. Ezekre nézve az első szótári előfordulás megállapítását eredményezheti a vizsgálat. 2. Nem érdektelen az a kérdés sem, milyen szavakról vélekedik úgy a nyelv értékesithető tartalékai után kutató nyelvújító, hogy „a' Közrebotsátást meg-érdemlik" (MVir. Told), azaz nyereséget jelentenek az irodalmi nyelv számára. Errre a minősítésre ugyanis Baróti Szabó csak azokat a tájszavakat tartja érdemeseknek, amelyek „többnyire igaz magyar hangzatúak; és azon kívül Hazánkban hol itt hol amott meg-gyökeredzettek" (MVir. Told.). Ez a román eredetű kölcsönszavak viszonylatában azt jelenti, hogy a Baróti Szabótól szótározott szavak legalábbis tájnyelvi szinten már nem alkalmilag használt idegen, hanem meghonosodott kölcsönszavaknak tekinthetők. Számbavételük tehát többé-kevésbé biztos fogódzót nyújthat az idegen szó—jövevényszó elhatárolásának nehezen eldönthető kérdésében is.

2. Az alábbiakban a megjelenés időrendjében sorra veszem Baróti Szabó szótári jellegű munkáit, kiemelve belőlük azokat a szavakat, amelyeket az eddigi kutatások alapján biztosan vagy legalábbis az erdélyi nyelvjárásokban nagy valószínűséggel román eredetűeknek tekinthetünk[2].

Baróti Szabó Dávid első tájszójegyzéke a *Kisded Szótárt* megelőzően, *Paraszti Majorság* című, franciából fordított verses gazdasági tanácsadójához kapcsolva jelent meg 1779-ben és 1780-ban[3]. E szójegyzékek célját és feladatát megvilágító szerzői előszó-részletet már idéztem. Ebből félreérthetetlenül kitűnik, hogy a szójegyzékek az értelmezés mellett legalábbis ugyanolyan mértékben, ha nem nagyobban, a bennük foglalt tájszavak népszerűsítésére irányulnak. Ilyen módon mind rendeltetésükre, mind nyelvi anyagukra nézve előfutárai a *Kisded Szótár*nak (Gáldi, i. m. 15). Érvényes ez, mint látni fogjuk, a román eredetű kölcsönszavak viszonylatában is.

A két szójegyzékben a következő, vizsgálati körünkbe tartozó szavak fordulnak elő: *Alakor* Bükköny, Tönköly, tzirok; *Baraboly* Vad turbolya; *Bisziok* Barsalikom; *Tserge* Lasnak, pokrótz; *Tsintsér* Bilints,

---

[2] A szó etimológiájára vonatkozó irodalomra csak a kétes esetekben, a nem egyértelműen román eredetűnek tekintett szavak esetében utalok. Az adatok felsorolásakor külön választom a címszóként közölt és a csak a címszó jelentésének meghatározásában értelmező szinonimaként használt szavakat. A címszók a szótárszerkesztő szemében nyilván az elterjedésre, a köznyelvivé válásra legalkalmasabb szavak. Ilyen minősítésükben magának a szerzőnek már idézett nyilatkozata szerint éppen szélesebb körű elterjedtségük játszik döntően közre.

[3] A mű teljes címe: Paraszti Majorság, mellyet Vanierből hat lábbal mérséklett magyar versbe foglalt Esztergom megyebéli pap, erdélyi baróthi Szabó Dávid A'Kassai Fö Iskolákban a' szelédebb Tudományoknak Első Királyi Tanítója. A szójegyzék címe: Rendbeszedetése, s' magyarázatja azon szavaknak, a' melyek ezen első részben meg-jelennek, s' egy-valakinek az olvasásban bajosabb értelmek miatt akadályt tehetnének.

nyak-vas, nyakkaloda; *Gusa* Gelyva, golyva; *Láz* liget, erdö (Kniezsa, SzlJsz. 308); *Mokány* Vad goromba paraszt; *Orda* Lágy édes sajt; *Poronty* Tsuport-gyermek; *Pulya* Igen pitziny, alacsony; *Serge* Kárpit, superlát; *Szák* Meritő kis háló; *Szápoly* Ásó kapa (Nyr. XXXIX, 91); *Szepet* Bérlett kosár, kas, szatyór (Kniezsa, SzlJsz. 753); *Tóka* Fa-harang; *Vatalėj* Palazk, palaszk (Melich: Nyr. XXV, 116—20, XLI, 425—6, XLII, 34—5).

A szójegyzékben talált 16 román kölcsönszó magának a verses szövegnek az átnézése során még hat, a szójegyzékbe fel nem vett szóval gyarapodott: *berbéts, faszulyka* (2), *furuglya* (2), *kaláka, pásztorkalyiba, kelentze* (2). Ezek talán általánosabban ismert voltuk miatt nem kerültek be a szójegyzékbe.

A szójegyzékek terjedelméhez mérten (összesen 350 szót tartalmaznak; l. Gáldi, i. m. 15) a román eredetű tájszók száma meglehetősen nagy, s ez érthető is, ha meggondoljuk, hogy a *Paraszti Majorság*, ez a költői formába öntött gazdasági tanácsadó éppen azokról a területekről meríti nyelvi anyagát, amelyeken a román nyelvi hatás a legszámottevőbb (Szabó T. Attila, „Studia". Philologia, Series IV, fasc. 2 (1960) 26).

3. A négy évvel később megjelenő *Kisded Szótár* (a továbbiakban: Sz. D.), mely már címében is kifejezésre juttatja rendeltetését[4], amellett hogy csaknem teljes egészében magába foglalja a ParM. szójegyzékének román eredetű anyagát, még több újabb szóval növéli azt. Minthogy a ParM. szójegyzékbeli szavak értelmezését a *Kisded Szótár* első kiadása a legtöbb esetben jelentékenyen kibővíti, pontosabbá teszi, a következőkben az újnak vehető szavak mellett — a részleges ismétlés ellenére is — szükséges őket felsorolnunk.

Címszóként közölt szavak: *alakor* tenkely, tönköly, tzirok, bükköny; *armás* lator, tolvaj, kalóz; *bálmos* friss sajttal készült tésztás étel; *baraboly* turbolya, mihóka; *berbentze, börböntze* szelentze pikszis; *bordó-sip* duda-sip, *burdó* gyalogok' háti turbájok, tüszö, tömlö forma turba, butyor 's a' t, *tserlse* fül-függő, fülön-függő, függö; *tserge*[5]; *tsintsér* nyakas, nyakkaloda, bilints; *dants, dantsosság* tsúnyaság, sundaság; *deget, degenet* dohot, szekér-kenő, *esztena* júh kosár, júh kas; *esztrenga* júh-fejö hely; *gárgya*[6] *gárgyázni* keriteni, örvedzeni, karimázni, kerekíteni; *gusa* gelyva, golyva, tálgyú; *kaláka* készakarva való segéd, segedelem, *kalákába* menni, *kalákát* gyüjteni; *kalákos* tolvajt bé-feladó, jelentö; *kalák-pénz* a' tolvaj bé-adásnak díja fizetése; *kártya* kárt, kanna, kártos; *kompona* font-serpenyő, *láz* ritka erdő, imitt-amott lázinganak p. o. a' fák; *matász* készitetlen, nyers selyem, vagy béka selyem, *mokány* durva, vad goromba paraszt otromba ember; *orda* lágy édes sajt; *paszkontza* apró magú kender (Kniezsa, SzlJsz. 396);

---

[4] A szótár első kiadásának teljes címe: Kisded Szó-Tár, melly A' ritkább Magyar Szókat az A.B.C. rendi szerént emlékeztető versekbenn elő-adja.
[5] Értelmezés nélkül.
[6] Értelmezés nélkül.

plájás vég-hely örző, vég-örös, ország vég' szélein vigyázó, *poronty* apró gyermekek sokasága; *prósza-málé* puliszka; *Serge* kárpit, előfüggő, supelrát; *szápoly* ásó kapa, ásó lapát; *szárma szarma* töltött káposzta; *személyek* kunok; *szepetek* béllett kasok, kosarak, kasárok, szotyrok; *tóka* fa harang; *tokány* töltelék, kolbász; *vatalėj* palazk, palatzk, tsutora, kulats, veres gyurkó.

Értelmező szinonimaként használt szavak[7]: *afonya* (szimoltza, szamótza), *berbéts* (ürü), *tzimborál* (felekezni), *tzimboráló* (pribék), *tsobány* (deberke, légely) *dohot* (deget), *furullya* (tilinka), *huruba* (putri), *karintza* (korszavatok), *lák* (tólag), *ordás leves* (Tsóré), *pulya* (kutak), *szák* (gyalom), *szukmány* (kankó), *zeréb* (matring) (MNy. XXIX, 154).

Címszóként tehát 33 román eredetű tőszót közöl a Sz. D. Közülük háromnak egy-egy származéka *(dancsosság, gárgyázni, kalákos)*, kettőnek pedig egy-egy összetétele *(bordó-sip, kalák-pénz)* is helyet kap a címszavak sorában. A címszóbeli szavakhoz értelmező funkcióban 13 újabb tőszó, egy új jelzős szerkezet *(ordás leves)* és egy új származék *(cimboráló)* csatlakozik. Ezek mellett több címszóként szereplő szó az értelmezésekben is újra felbukkan részint a címszóval egyező alakban és jelentésben *(ármás, gárgyáz, gusa)*, részint más alakváltozatban *(kárt kártos, degenet)*, illetőleg kibővült jelentésben (a *plájás* a tsősz, a *kalákos* a szavattyus címszó értelmezőjeként). Figyelemre méltó, hogy a *málé* mint a *görhe* értelmező szinonimája önálló szóként is bekerül a szótárba.

Összegezve az eddig mondottakat, a Kisded Szótár első kiadásában 46, illetőleg a származékokkal és az összetételekkel együtt 53 román kölcsönszó található[8].

4. A *Kisded Szótár* 1792-ben megjelent második, bővített kiadása (a továbbiakban: SzD².) sok változást hoz mind a román kölcsönszavak számában, mind e szavak szótári elhelyezését, címszó, illetve értelmező kategóriába való besorolásukat illetően. Az értelmezések sok esetben újabb származékokkal, sőt a szó használatát példázó mondatokkal is bővülnek.

Az első kiadásból hiányzó vagy attól szótári helyzetbeli eltérést mutató szavak a következők:

Címszók: *Affonya*, havasi tseresznye; *Afonya:* erdei, apró, fekete öreg serét nagyságú gyümölts; *Báts:* batsa, batsó, szám-adó juhász gazda; *Berbéts:* berbe, ürü, herélt kos; *Bordó-sipos:* dudás; *Tzimbora:* társaság, barátkozás, szövettség; *Tzimboráskodni; Tzimborálás:* társalkodás; *Tsobány:* tsobolyó, légely, négely, négoly; *Fitsór:* edény, melylyel vámot vesznek a' malomban; *Furuglya: furullya* sip, fujora; *Furog-*

[7] Az értelmező szerepű román kölcsönszó után zárójelben az értelmezett címszó áll.

[8] A Kisded Szótár első, a szerző Verskoszorú címen 1786-ban megjelent verskötetéhez függesztett bővítésében: „Bővítése a' Toldaléknak" román kölcsönszót nem találtam.

lyázni fujorázni; *Galiba**: kunyhó[9]; *Gusás:* gelyvás; *Haritska:* tatárka, pohánka, *hariska*, hajdina; *Kaláts-pénz:* borra való; *Kelence:* lép v. méh-ház. Terhelve megtérnek (a' méhek) *kelentzéjekbenn; Kópé:* bohó, tréfás. Nagy *kópé* vagy; *Kópéskodni. Kópéság; Kutsma:* merő bárány bőrből készített hosszú süveg; *Lák:* tó, motsár, potsolya, potsaj, potsalék, posvány, morotva, morotvány; *Oka**: mérték' neme; egy *oka* kávé; *Pita**: *pite;* téjjel-, tojással készültt sütemény; *Pulya:* törpe, terpe, pogonya, tömpe, tempe, kitsinded, kutak *Pulya ember* hol vannak a' a pulyák: a' kis gyermekek?; *Radina**: keresztség: v. gyermek ágyi tsemegézés vendégeskedés; *Rogosz:* száraz gyékény, mellyel az hordót bé-tsinálylyák; *szukmány:* tzedele, tzondra, tzondora. *Értelmező szinonimák: borbát* (ragyiva), *tzimborás társ* (raló), *garád* (gyepü), *málé-szájú* (hülye), *szkompia* (szemernitze).

A SzD-hez viszonyítva az SzD²-ben jelentésbővülést mutató szócikkek:

Berbentze: szelentze, vagy *börböntze;* tobák, v. egyébtartó pikszis; *Tserge:* lasnak, fürtös pokrótz; *Esztrenga:* Júh-fejő rekesz, fejő hely, v. fejő kosár *Esztrengára* hajtani a' juhokat; *Gárgya:* párkány, kerítték, korlát pártázat, örvedzet; *Gusa:* gelyva, golyva, tálgyú. Nagy *gúsája* (golyvája) van; *szarmata:* öszve daraboltt, vágott akármi sok-féle *szárma,* töltött káposzta; *Tóka:* fa-harang Bányászoknál; *Tokány:* töltött kolbász vagy júh-hús fonnyasztva.

A fentebb felsoroltak mellett természetesen tekintélyes számú csoportot alkotnak azok a szavak, amelyek alak és jelentés szempontjából mindkét kiadásban egyformák. Ezeket a következőkben értelmezés nélkül sorolom fel: a) Mindkét kiadásban címszavak: *alakor, ármás, bálmos, baraboly, bordó-sip, csercse, csincsér, dancs, dancsosság, deget, esztena, gárgyázni, kaláka, kalákos, kalák-pénz, kárt, kompona, láz, matász, mokány, orda, paszkonca, plájás, poronty, serge, szápoly, szemény, szepet, vataléj.* b) Mindkét kiadásban értelmezők: *cimborálni, dohot, huruba, málé, szák.*

A Kisded Szótár második kiadásának román kölcsönszó-anyaga — az első kiadásból változatlanul vagy módosult formában átkerült és az újabban feltűnt szavakat együttvéve — 57 tőszó (ebből 50 címszó, 7 pedig értelmező szinonima), 11 származék (10 címszó, 1 értelmező) és 5 összetett szó (3 címszó, 2 értelmező), azaz összesen 73 román eredetű kölcsönszó. Nem számítottuk ide az *áfonya* nyilván tévedésen alapuló kétszeri előfordulását[10], sem az olyan puszta alakválto-

---

[9] A szerző azokat a szavakat jelöli meg csillaggal, amelyeket közvetett úton gyűjtött, másoktól hallott, illetőleg azokat, amelyek „atyafiságosak más idegen nyelvvel" (SzD 291). A román kölcsönszavak közül is többet megcsillagoz, feltételezhető, hogy ismerte román nyelvi megfelelőiket is.

[10] Valószínűleg Páriz-Pápai szótárát követi Baróti Szabó Dávid, amikor az áfonyát némileg eltérő hangalakban és kétféle, egymáshoz azonban közel álló értelmezéssel két külön címszónak teszi meg. Ez a megkülönböztetés azonban már Páriz Pápainál sem indokolt (vö. Szabó T. Attila, „Studia". Philologia. Series IV, fasc. 2 (1960) 20).

zatokat, mint amilyen a *börbönce* *börbönke*, *kártya* *kártos*, *furuglya*, *serge* stb.

Baróti Szabó a Kisded Szótár második, a megelőzőnek szinte kétszeresére bővitett kiadása után sem tekintette lezártnak ilyen irányú munkásságát. A Komárom megyében való megtelepedéssel minden bizonnyal együttjáró friss népnyelvi benyomások, meg korábbi nyelvismeretének még korántsem kimerített tartalékai arra késztetik, hogy 1813-ban *Magyarság Virági* címen kifejezés- szótárt és ennek függelékeképpen a Kisded Szótárhoz újabb toldalékot adjon ki.

A *Toldalék*ban részint új címszavak, részint az SzD². anyagát kiegészitő újabb alak- és jelentésváltozatok, származékok stb. kapnak helyet (Gáldi, i. m. 53). Ez a kettősség a román kölcsönszavak viszonylatában is érvényesül.

Találunk közöttük néhány Barótitól még nem szótározott új címszót: *Dránitza:* tser-fából való 4 arasznyi, vagy hoszabb sindely, zsendely; *Vakisa:* feketével hóldos szemű júh, v. bárány. Még három, az SzD-ből már ismert román kölcsönszó fordul elő a Toldalék szócikkeinek értelmező részében: *baraboly* (Bösövény), *deget* (kátrány), *málé* (2XTsumma, Szalados).

5. Abból a célból, hogy a Baróti Szabótól szótározott román eredetű anyag fokozatos gazdagodására a számbeli növekedésen túlmenően is rámutathassunk, vessük össze az eddig külön-külön bemutatott három szótári munka román kölcsönszavait[11]. Ezúton választ kaphatunk arra a kérdésre, hogy a) melyek azok a román kölcsönszavak, amelyek mindhárom munkában előfordulnak, tehát a Baróti Szabótól ajánlott szavak törzsanyagát alkotják; b) milyen mértékű és módú gyarapodás, illetőleg veszteség tapasztalható az időben egymásra következő kiadványokban.

a) A ParM-ban, az SzD. és SzD²-ben egyaránt meglevő szavak a következők: *alakor, baraboly, berbécs, cserge~serge, csincsér, gusa, kaláka, láz, mokány, orda, poronty, pulya, szák, szápoly, tóka, vataléj.*

Ez a tizenhat szó, a következetes használatból itélve, Baróti Szabó Dávid nyelvjárásában meggyökeresedett szó lehetett, sőt talán az erdélyi irodalmi és köznyelvi használathoz is a legközelebb állhatott, bár ez természetesen nem zárja ki, hogy a csak az SzD. valamelyik kiadásában feltűnő szavak némelyike hasonló mértékben közhasználatú ne lett volna.

b) A tárgyalt szótárak román eredetű anyagának egymáshoz viszonyított gyarapodása, illetve csökkenése megnyilvánul mindenekelőtt a szótározott szavak számbeli különbségében, a szavak szótári helyzetében (címszó, illetőleg értelmező) beálló változásokban és a szavak jelentésének pontosabbá, teljesebbé válásában.

Amint azt az egyes munkák tárgyalása során láttuk, mindenik kiadvány gazdagabb az előzőhöz képest a román kölcsönszavak tekintetében. A Kisded Szótár első kiadásában 21-gyel több román kölcsön-

---

[11] A MVir Told.-t ezúttal az SzD².-höz tartozónak tekintem.

szó van, mint a Par.M.-ban, a második kiadásban — az MVir.Told.-t is számítva — 22-vel több román eredetű szó van, mint az elsőben. A Kisded Szótár két kiadása közti gyarapodás, noha számra megközelíti a ParM. és az Sz.D. köztit, mégis kisebb mértékű, mert az SzD² újonnan feltűnt szavainak több mint egyharmada az első kiadásban már meglevő szó származéka vagy összetétele (lásd a 4. pontot).

Akadnak azonban, ha elenyésző számban is, olyan szavak, amelyek csak egy alkalommal tűnnek fel, de a következő feldolgozásból kimaradnak. Igy a *bisziok* szó a ParM. szójegyzékből nem kerül át a Kisded Szótárba, az SzD.-ben értelmezőként álló *cimboráló, gárgyáz, karinca, prósza-málé, ordás leves* az SzD²-ből kimarad. Nem valószínű azonban, hogy a szerző szándékosan, elvi megfontolásból hagyta volna ki őket a későbbi kiadványokból, hiszen többségüket tőszó vagy más származék formájában ugyanezekben a művekben megtaláljuk.

A szótározott szavak gyarapodása egyik módjának tekinthetjük azt is, ha a szó helyzete a szótáron belül megváltozik, vagyis értelmezőből címszóvá lép elő. A szótár törzsállományába ugyanis csak ekkor kerül bele. Ilyen, az SzD-ben értelmezőként, az SzD²-ben viszont már címszóként előforduló szó például az *áfonya, berbécs, berbence, csobány, ficsór, pulya, szukmány* stb. (további példákra nézve l. a 4. pontot). Helyzetváltozásuk kétségtelenül annak a jele, hogy a szerző fokozottabban rájuk akarja a figyelmet irányítani, vagyis az irodalmi nyelvbe való bekerülésüket kívánatosnak tartja.

A legtöbb szó esetében, amint erről a 3. és 4. pontban közölt szócikkek alapján meggyőződhetünk, a jelentés-meghatározás kiadásról kiadásra pontosabbá válik, bővül. Különösen figyelemre méltóak ebből a szempontból azok az esetek, amikor egy értelmezett címszó a szótár más helyén, vagy éppen egy másik kiadásban értelmezőként is előfordul. Ilyen módon sokszor az illető szónak olyan jelentésárnyalatára is fény derül, amelyre a címszóhoz fűzött jelentésmeghatározás nem terjed ki. Például a *ficsór* címszó jelentése 'edény, mellyel vámot vesznek a' malomban', azaz egy bizonyos mértékegység-fajta. Értelmezői előfordulásából ellenben az derül ki, hogy 'forrásból merítő edény' értelemben is használták[12]. A Kisded Szótár mindkét kiadásában előfordul a *plájás* szó címszóként is, értelmezőként is. Címszói értelmezésében azonban egyik kiadásban sincs meg a 'mező-, erdőpásztor' jelentés. Hogy azonban ilyen értelemben is használatos volt, kétségtelenné teszi az a tény, hogy a *tsösz* (SzD.) és a *Rikkants* (SzD².) címszó értelmező szinonimái közt a *plájás* is ott van[13]. A *málé* Kisded Szótárbeli négyszeri előfordulása egyöntetűen a kukoricából készitett, főzött vagy sütött ételre vonatkozik, az MVir.Told. *tsumma* szócik-

---

[12] A kérdéses szócikk úgy hangzik: Tserpa: *fitsór*, v. forrásból merítő edény (SzD².)

[13] A szóban forgó szócikkek a következők: tsősz: kerülő, pásztor, őr, *plájás* (SzD.), Rikkants: ritkonts, őrző, tsősz, kerülő, *plájás*, őr (SzD².).

kében ellenben mint a kukorica, törökbúza szinonimája, növénynévként jelentkezik[14].

Jóllehet a bemutatottakhoz hasonló kisebb-nagyobb jelentésbővülés Baróti Szabó szótáraiban majd minden ismételten előforduló szó esetében tapasztalható, erre nézve, úgy vélem, a 4. pontban közölt adattár eligazítóul szolgálhat, a példák, további részletes felsorolása így nem szükséges.

Végül e három, nyelvi anyagában egymásra épülő szótár összevetéséből azt az előre sejthető és természetesen adódó következtetést vonhatjuk le, hogy a román eredetű szóanyag tekintetében is — mind a szótározott szavak számát, a címszavak és értelmezők arányát, mind pedig a jelentésmeghatározások teljességét illetően — Baróti Szabó Dávid munkái közül leggazdagabb a Kisded Szótár második kiadása.

6. A *Magyarság Virági* Baróti Szabó Dávidnak időrendben utolsó nyelvművelő célzatú lexikográfiai műve. Az a műfaji különbség, amely közte és az előzőleg bemutatott szótári művek között fennáll, némileg más szempontok érvényesítését kívánja meg a vizsgált kölcsönszó csoporttal kapcsolatban is. Az effajta kifejezés-szótárnak elsődleges célja nyilván nem az, hogy elterjesztendő tájszavak tömegét vonultassa fel, hanem az, hogy fordulatos, választékos, irodalmi nyelvi szintű kifejezések tárháza legyen. A szerző maga erről így ír: „Ha szűkebben vagy még a' válogatott Magyarsággal irott munkákból, vagy más felé hivó dolgaid miatt üdőt magadnak nem szakaszthatál azok' olvasására: ez néked az ékesebb szólásra, és írásra egy' kisded Könyv-ház gyanánt szolgáland. Feltalálod ebbenn sok nagyobb nevezett mind régibb, mind újabb Magyar íróknak gyönyörűebb kiejtésit" (MVir. A' Kegyes Olvasóhoz). A fenti idézetből természetesen helytelen volna olyan következtetést levonni, hogy a szerzőtől felhasznált irodalmi források eleve kizárják a csak népnyelvi szintű tájszavak használatát. Ennek elsősorban a korabeli irodalmi nyelv jellege, s nem utolsó sorban Baróti Szabó tájszavakkal bőkezűen élő költői gyakorlata mond ellent. Mégsem túlzás talán azt feltételezni, hogy a szerző ilyen esetben elsősorban a tőle legkifejezőbbnek érzett, legszükségesebbnek tartott, főképpen pedig szélesebb, legalábbis provinciális irodalmi vagy köznyelvi körben ismert szavakból válogatott. Ez a körülmény magyarázhatja azt, hogy egyrészt a MVir.-ban Baróti Szabó összes többi lexikográfiai munkájához viszonyítva a legcsekélyebb számban találhatók román kölcsönszavak, másrészt hogy ezek a szavak többségükben a más forrásokból is a leggyakrabban előfordulók közül valók.

A kérdéses szavakat alább azzal a kifejezéssel együtt sorolom fel, amelyikben előfordulnak.

berbence (Sokat írnak a' patikás szelentzékre, berbentzékre, orvosság-tartó pikszisekre. 304), *cimbora* (az országos tzimborával iratott

[14] A kérdéses szócikk a következő: Tsumma: a' le-fosztott tengerinek (*kukuritzának*, törökbúzának) levelei, melyekkel öszve-kötöztettnek a' tsők v. kalászok. Egy tső v. kalász *kukuritza* (MVir Told. lapszámozás nélkül).

felelet' fogásit meg-rostálni. 157), *cimboráló* (Az élet' tzimboráló bajtársa... a'halál. 205), *cimborált* (Ördöggel tzimborált társalkodás. 476), *cimborás* főnév (Ketten, mint-hogy tzimborások vagytok, oszátok-e közönséges kudartzotokat, szégyen'teket. 187); melléknév (Törökkel Tatárral bélellet... ördöggel határos, ... tzimborás... szövettséges-ember. 105), *cimborás munka* (Mestertelen, szűkös-tüzű, s' rosszul forrasztó kohóból költ, sokféle tzimborás munkával tatarozott, s' már régen elporlott... pöröly. 445), *egybetzimborál* (Bár egyéb érzékenységek, tagok egy'betzimborállyanak, sem tehetnek annyi jót, v. roszat mint egyedül a nyelv. 323), *kalyiba* (Sövény-ággal gányolt... kalibával még-elégszik. 97), *pita* (Pita az idénn a' kenyér' neve: drágaság van. 318), *pulya fa* (Ha minden esztendőben nem olallya... meg nevekedik a'pulya törpe fa. 319).

Az MVir.-ban tehát mindössze 5 román eredetű tőszó, három származék *(cimboráló, cimborált, cimborás)* és két szószerkezetszerű kifejezés *(cimborás munka, egybecimborál)* fordul elő.

7. A XVIII. század gazdag magyar szótárirodalmában viszonylag kis helyet foglalnak el az egyes nyelvjárások sajátos szókincsét, tájszavait feltáró szótári művek. A közül a néhány tájszógyűjtemény közül, amelyik a század utolsó negyedében megjelent (Pejachevich, Szaiz Leó és Gyarmathi tájszógyűjteményére nézve l. Gáldi, i.m. 66—76), Baróti Szabó munkái — elsősorban a Kisded Szótár — már terjedelmüknél fogva is messze kiemelkednek, s így a tájnyelvi szókincselemek gazdagsága terén felülmúlják a korabeli összes lexikográfiai műveket, beleértve a teljes szótárakat is. Joggal remélhető tehát, hogy az erdélyi népnyelv román eredetű kölcsönszavai közül is néhányat elsőnek Baróti Szabó szótározott.

Ennek megállapitása végett vizsgált anyagomat összevetettem a Nyelvtörténeti Szótár megfelelő címszavaival, majd pedig ellenőrzésképpen a XVIII. század erdélyi tájszavakban leggazdagabb „teljes" szótárával: A Páriz-Pápai szótár 1767-es Bod- és 1801-es Eder-féle kiadásával. Az egybevetés eredményeit a következőkben foglalhatom össze:

1. A Baróti Szabó Dávidtól szótározott román kölcsönszavak közül több sem a NySz.-ban, sem a PP. említett kiadásaiban nincs meg. Ilyenek: *dancs, dancsosság, dránica, ficsór 'edényféle', garád, gárgyázni, kalács-pénz, kelence, kópéság, kópéskodni, láz* 'ritka erdő', *málé-szájú, prósza-málé, szárma szármála, szák, vakisa.*

2. A *kucsma* és a *szemény* szó az átnézett PP. kiadásokból hiányzik, a NySz. szótári adatot rájuk vonatkozóan nem közöl.

3. A NySz. a *kópé* szó első szótári adatát a Kisded Szótárból idézi.

4. Három szó esetében Baróti Szabó szótárainál későbbi szótári előfordulást jelez a NySz. A *gárgya* szót és az *ordás leves* jelzős szerkezetet Kresznerics szótárából (1831—32), a *gárgyáz* igét pedig Sándor István Toldalék a Magyar-Deák Szókönyvhez című 1808-ban megjelent munkájából idézi elsőnek.

Az itt felsorolt huszonkét szó első szótári előfordulásaként tehát ez idő szerint Baróti Szabó szótárainak idevágó adatait tarthatjuk számon.

A Baróti Szabó szótáraiban levő román eredetű anyag nagyobbik hányada azonban már fellelhető Páriz-Pápai, sőt részben egy századdal korábban Szenczi Molnár Albert szótárában is. Ez a körülmény újabb nyomós érvként szól amellett, hogy Baróti Szabó Dávid szótári műveinek román szóanyagát necsak a szerző nyelvjárására, hanem a XVIII. századbeli erdélyi magyar irodalmi köznyelvre is jellemzőnek tarthassuk.

ÎMPRUMUTURI LEXICALE ROMÂNEŞTI ÎN LUCRĂRILE CU CARACTER LEXICOGRAFIC ALE LUI BARÓTI SZABÓ DÁVID

(Rezumat)

Din preocupările colectivului Catedrei de limba maghiară a Universităţii face parte, între altele, cercetarea împrumuturilor lexicale româneşti din epoca feudalismului. În vederea acestui obiectiv au fost prelucrate şi dicţionarele maghiare din sec. al XVI—XIX-lea. Operele lexicografice ale lui Baróti Szabó Dávid, apărute în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea (adnotări la lucrarea „Paraszti Majorság", cele două ediţii [1784—1792] ale dicţionarului intitulat „Kisded Szótár") sînt deosebit de bogate în ceea ce priveşte cuvintele de origine românească. În „Paraszti Majorság", găsim 22, în prima ediţie a dicţionarului „Kisded Szótár" 46, iar în cea de a doua ediţie a acestuia 57 de rădăcini de origine românească, precum şi multe derivate şi componente ale acestora. Sub acest aspect dicţionarele lui Baróti Szabó Dávid depăşesc pe cele mai multe dicţionare din epoca respectivă. Acest lucru se explică pe de o parte prin faptul că, Baróti fiind originar din Transilvania, a cunoscut foarte bine elementele lexicale ale graiurilor maghiare din acest teritoriu, iar pe de altă parte, prin faptul că dicţionarele sale cuprinzînd numeroase regionalisme, printre acestea se întîlnesc şi multe cuvinte de origine românească. Includerea regionalismelor în dicţionarele sale se explică prin dorinţa lui de a contribui la înnoirea şi îmbogăţirea limbii literare maghiare. Comparînd dicţionarele lui Baróti Szabó cu altele mai vechi şi cu cele contemporane acestuia, se constată că 22 dintre cuvintele de origine românească incluse în vreun dicţionar, apar pentru prima oară la Baróti Szabó Dávid.

РУМЫНСКИЕ ЛЕКСИЧЕСКИЕ ЗАИМСТВОВАНИЯ В РАБОТАХ ЛЕКСИКО ГРАФИЧЕСКОГО ХАРАКТЕРА БАРОТИ САБО ДАВИДА

(Резюме)

Научный план Кафедры венгерского языка Университета им. Бабеша-Больяи предусматривает исследование румынских лексических заимствований в эпоху феодализма. В связи с этим вопросом исследовались и лексикографические труды Бароти Сабо Давида, вышедшие в последние десятилетия XVII-го века. В этих словарях, автор старается обогатить венгерский литературный язык областными словами. Учитывая, что Бароти Сабо очень хорошо владел местными трансильванскими говорами, легко объясняется включение в эти словари нескольких слов румынского происхождения. Наибольшее количество слов румынского происхождения находится во втором издании словаря, озаглавленного „Kisded Szótár". Лексические труды Бароти Сабо заслуживают особого внимания в исследовании лексических заимствований из румынского языка, благодаря тому, что он включил в свои словари 22 слова, невстреченных как в предыдущих лексикографических трудах, так и в современных ему трудах.

EMPRUNTS LEXICAUX ROUMAINS DANS LES TRAVAUX DE CARACTÈRE LEXICOGRAPHIQUE DE BARÓTI SZABÓ DÁVID

(Résumé)

La chaire de langue hongroise de l'Université Babeş—Bolyai a prévu dans son plan de recherches scientifiques l'étude des emprunts lexicaux au roumain à l'époque du féodalisme. C'est par rapport à ce problème qu'ont été examinés, entre autres, les travaux de lexicographie de Baróti Szabó Dávid dans les dernières décennies du XVIII[e] s. Dans ces dictionnaires cet auteur projette d'enrichir en régionalismes la langue littéraire magyare et, comme il connaissait très bien les parlers de Transylvanie, on s'explique qu'il y ait inclus plusieurs mots d'origine roumaine. Entre ces dictionnaires, c'est dans la deuxième édition de celui qui est intitulé *Kisded Szótár* que l'on trouve le plus de mots d'origine roumaine. Si les travaux lexicographiques de Baróti Szabó méritent une attention particulière dans l'étude des emprunts lexicaux au roumain, c'est parce qu'il a inclus dans ses dictionnaires 22 mots qu'on ne rencontre pas dans les travaux lexicographiques antérieurs et contemporains.

LIMBA LUI I. MOLNAR-PIUARIU ÎN „ECONOMIA STUPILOR" (1785)

de

STELA PETCU

Prefacerile economice şi sociale din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi primele decenii ale secolului următor s-au reflectat din plin în cultura românească din Transilvania, înlesnind pătrunderea ideilor noi, generate de luminismul european.

Pe lîngă activitatea valoroasă din domeniul limbii, literaturii şi istoriografiei, este binecunoscut şi rolul deosebit de însemnat al reprezentanţilor Şcolii ardelene în procesul de culturalizare a maselor. Aceştia înscriu în programul lor înfiinţarea de şcoli româneşti la sate, publicarea unor periodice, tipărirea unor lucrări de largă circulaţie, printre care manuale şcolare, cărţi de economie rurală, calendare, toate menite să popularizeze ştiinţa, să ridice poporul din starea de înapoiere în care se găsea.

ABREVIERI

ALR_2 vol. I—II—III — *Atlasul lingvistic român,* serie nouă, vol. I—II—III. Întocmit de Institutul de lingvistică al Filialei din Cluj a Acad. R.P.R. sub direcţia acad. Emil Petrovici. Editura Acad. R.P.R.

ALRM I — *Micul atlas lingvistic român I,* publicat de Muzeul limbii române din Cluj, 1938.

ALRT — *Texte dialectale,* culese de Emil Petrovici. Suplement la Atlasul lingvistic român II, Sibiu—Leipzig, 1943.

CIHAC — A. de Cihac, *Dictionnaire d'étymologie daco-romane.* Éléments slaves, magyars, turcs, grecs-moderne et albanais. Francfort s/M, 1879.

CONTRIBUŢII I—II—III — *Contribuţii la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea,* Bucureşti, vol. I, 1956; vol. II, 1958; vol. III, 1962.

DLR — A. T. Laurian şi J. C. Massim, *Dicţionarul limbei romane,* Bucureşti, 1871—1876.

LB — *Lesicon romanescu-latinescu-ungurescu-nemţescu,* Buda, 1825.

LTR — *Lexiconul tehnic român,* Bucureşti, 1962.

SCRIB — August Scriban, *Dicţionarul limbii româneşti,* Iaşi, 1939.

TDRG — H. Tiktin, *Dicţionar român-german. Rumänisch-deutsches Wörterbuch.* Bucureşti, 1903—1924.

VICIU GL. — Al Viciu, *Glosar de cuvinte dialectale din graiul viu al poporului român din Ardeal,* Bucureşti, 1906. (Acad. Română, Mem. secţ. lit., s. II, t. XXIX).

Paralel cu activitatea desfăşurată de corifeii Şcolii ardelene, o întreagă generaţie de cărturari din diferite centre ale Transilvaniei şi Banatului luptă pentru aceleaşi năzuinţe şi idealuri, aducînd o contribuţie reală la dezvoltarea culturii româneşti[1].

În această perioadă limba literară trece printr-un important proces de modernizare. Cultivarea şi îmbogăţirea ei cu o terminologie ştiinţifică, cerută de nevoile progresului realizat în diferite domenii de activitate, devine o preocupare de seamă pentru toţi oamenii de cultură ardeleni.

Avînd în vedere interesul deosebit pe care-l prezintă ca documente de limbă numeroasele tipărituri româneşti datînd din această epocă, ne-am propus să studiem lucrarea medicului ardelean I. Molnar-Piuariu[2], *Economia stupilor*[3], prima publicaţie transilvană cu caracter economic[4], scrisă de un român şi tipărită la Viena în 1785.

Ne-am oprit asupra acestei lucrări din următoarele considerente: 1. cartea a apărut într-o perioadă importantă din dezvoltarea limbii române literare în care se ridică numeroase probleme ce se cer studiate, 2. o cercetare asupra limbii lui Molnar, în general, nu a fost intreprinsă pînă astăzi[5].

Îmbrăţişînd un sector important din domeniul economiei rurale, cultura albinelor, lucrarea are o valoare deosebită pentru începutul albinăritului sistematic în ţara noastră[6].

---

[1] Vezi: *Din istoria Transilvaniei*, vol. I, ed. a II-a, Bucureşti, p. 285—297.

[2] Autorul lucrării este cunoscut ca o personalitate activă în mişcarea politică şi culturală a Transilvaniei. Datorită preocupărilor sale multilaterale şi progresiste, Molnar a fost considerat pe drept cuvînt, de către unii cercetători, printre cei mai de seamă luminişti de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea din Transilvania.

În legătură cu activitatea sa atît de diversă, amintim pe scurt doar cîteva date: a făcut prima încercare (in 1789) de a înfiinţa pentru românii din Transilvania o gazetă consacrată problemelor de economie rurală. La 1787 publică la Viena o gramatică românească pentru germani, la 1798 o *Retorică*, iar la 1800 tălmăceşte *Istoria universală* a lui Millot. În revoluţia lui Horia primeşte din partea guvernului misiunea de a duce tratative cu românii răsculaţi în vederea încheierii unui armistiţiu, iar la 1791 colaborează la redactarea memoriului cunoscut sub numele de *Supplex libellus Valachorum*. Date preţioase cu privire la activitatea lui I. Molnar-Piuariu găsim la I. L u p a ş, *Doctorul Ioan Piuariu-Molnar. Viaţa şi opera lui —, 1749—1815*, Bucureşti, 1939.

[3] Cartea este tipărită cu litere chirilice. Cea de a 2-a ediţie poartă titlul *Povăţuire cu praxis către sporirea stupilor* (Sibiu, 1808).

[4] Vezi S. I z s á k, *Adevărata figură a lui I. Molnar-Piuariu*, în „Studii şi cercetări ştiinţifice" (Cluj), I (1950), fasc. 2, p. 164; N. A. U r s u, *Formarea terminologiei ştiinţifice româneşti*, Bucureşti, 1962, p. 39.

[5] S-au mai ocupat de limba scrierilor lui Molnar: V. B o l o g a, *Terminologia medicală românească a doctorului Ioan Molnar-Piuariu*, în „Dacoromania" IV (1924—1926), partea I, p. 382—393; L. G r ă m a d ă, *Istoria lui Millot în tălmăcirea lui Ioan Piuariu-Molnar*, în „Studia" (1960), Seria IV, fasc. 2, p. 171—174 şi N. A. U r s u, *op. cit.*, p. 39—40.

[6] Scrisă la îndemnul baronului Samuil Bruckhenthal, atunci guvernator al Transilvaniei, şi destinată românilor transilvăneni, prin valoarea sa instructiv-educativă, cartea lui Molnar se integrează într-un program mai larg, iniţiat de guvernul de la Viena. Urmărind obiective economice ca sporirea productivităţii şi a consumului, acesta sprijină prin politica sa crearea şi dezvoltarea meşteşugurilor şi a di-

Autorul ei împărtăşeşte ţăranilor sfaturi cu privire la îmbunătăţirea metodelor de lucru, învăţături pe care le-a adunat „avînd cîteodată răgaz de trebile slujbei" (p. 17).

În prefaţa adresată cititorilor, Molnar subliniază scopul practic al cărţii, arătînd că urmăreşte în primul rînd înlăturarea unor metode înapoiate, printre care şi obiceiul pe care-l au unii stupari de-a omorî albinele atunci cînd recoltează mierea şi fagurii, producînd daune producţiei de miere.

Prin popularizarea cu ajutorul tiparului a unor cunoştinţe de ordin practic, Molnar urmăreşte nu numai luminarea ţărănimii, ci aduce totodată şi o contribuţie la dezvoltarea limbii literare.

Scrisă într-o limbă îngrijită, lucrarea cărturarului ardelean surprinde printr-un material bogat şi variat, expus limpede şi concis.

Lexicul. Înainte de toate, Molnar apelează la bogăţia mijloacelor de expresie ale limbii populare.

La acest material lexical se adaugă unele regionalisme din graiul său, din sudul Ardealului[7].

Nu lipsesc nici cuvintele vechi, pe care, probabil, le-a cunoscut fie din literatura religioasă şi istorică, fie din cea populară orală. Multe arhaisme sînt populare, deoarece au putut circula atunci în limba vorbită.

Orientarea autorului către limba populară, prin folosirea unor cuvinte de circulaţie mai largă, ce nu caracterizează numai o singură regiune, presupune că el era conştient de existenţa anumitor particularităţi de grai, pe care a căutat să le evite: „. . . unde s-ar întîmpla să nu înţălegi bine, întreabă-te cu alţii, că precum nu e totdeauna cu putinţă a călători pretutindenea fără de povăţuire, aşa şi învăţătura aciasta nu o am putut scrie în limba noastră, cît să o înţăleagă toţi în toate laturile". (p. 16).

Prin aceasta se conforma tendinţei vremii de a apropia limba literară de limba unică a întregului popor, ţinînd totodată seama şi de necesitatea de a-şi face înţeleasă lucrarea.

Prezenţa neologismelor s-a simţit necesară pentru denumirea noţiunilor lipsite de corespondente în limba română. Ca şi alţi cărturari ardeleni, Molnar a urmărit să înlesnească poporului însuşirea elementelor de cultură.

Toate categoriile lexicale mai sus amintite sînt folosite cu măsură şi la locul cuvenit, predominînd, bineînţeles, elementul popular.

Simţul pentru limbă l-a ferit de tendinţele de latinizare ale vremii.

În cele ce urmează, vom încerca să facem o clasificare a categoriilor lexicale amintite mai înainte.

---

verselor ramuri ale agriculturii. În vederea cultivării raţionale a pămîntului, întreaga literatură economică din această vreme avea ca scop popularizarea metodelor de lucru avansate şi a unor mijloace tehnice noi. (Vezi: C. Bodea, *Preocupări economice şi culturale în literatura transilvană dintre anii 1786—1830*, în „Studii", an. IX (1956), nr. 1, p. 89—103).

[7] Molnar era originar din comuna Sadu.

Elemente lexicale populare.

a) Cuvinte: *au* conj. (p. 146), *așișderea* (p. 38), *baieră* (p. 87), *tăgădui* (p. 149), *fărină* (p. 35, 48), *fieștecare* (p. 34, 136, 151), *grăi* (p. 6), *oblăduitoare* (p. 31), *de obște* (p. 21), *prunc* (p. 187), *slobod* (p. 149), *ulma* (p. 105, 107), *usăbi* (p. 99), *vîrtos* (*mai vîrtos* „mai ales"; p. 135), *vîrtute* „putere, vigoare", (p. 31).

b) Sensuri: *a se așeza* „a se astîmpăra, a se potoli" (p. 144), *a se lovi* „a se potrivi" (p. 186).

Elemente regionale: brîncă „labă" (p. 138), *bumbari* (p. 38), *ciupăra* „a ciupi, a ciuguli": *gheonoile pînă nu răzbesc să* ciupere *fagurii nu să depărtează* (p. 138), *cop* „cupă" (p. 109), *corn* „colț" (p. 50), *dărab* (p. 108), *deschilini* „a separa" (p. 70), *fîrtariu* (p. 80)[8], *lepedeu* (p. 148), *măjari* (p. 130), *opăci* (p. 99), *struji* „strivi" (p. 108), *șirof* (p. 52), *șisă* „șindrilă" (p. 61) etc.[9].

Învechite: aorea „din cînd în cînd, cîteodată" (p. 23, 35, 42), *năimită* „angajată, tocmită" (p. 38), *suiinar* „trunchi de copac, arbore" (p. 23)[10].

Arhaisme[11]*: cin* „rang" (p. 3), *curge* „a decurge, a rezulta" (p. 24, 82, 85), *iproci* „și altele" (p. 4), *istov* „oboseală, amorțire" (p. 103), *izvodită* (p. 1), *năvărnicie* „sîrguință" (p. 35)[12], *osîrdie* (p. 10), *purcede* (p. 175), *putrejune* (p. 128), *rumpe* (p. 36, 41, 87), *zăhăniale* (pl.) „abatoare" (p. 58)[13].

Conținutul cărții a impus crearea unei terminologii speciale care este însă, în cea mai mare măsură, de proveniență populară[14].

Adresîndu-se unui public larg, pe care voia să-l inițieze, Molnar folosește cu grijă neologismele, punînd la contribuție mai degrabă resursele limbii vorbite decît elementul neologic. Acest fapt ne-a determinat să tratăm problema aici, și nu la neologisme.

Încercăm o clasare în felul următor:

a) O serie de noțiuni din domeniul stupăritului sînt denumite cu cuvinte din fondul vechi, moștenite din latină sau împrumutate din slavă (sau derivate ale acestora), care s-au păstrat pînă astăzi ca

---

[8] ALR III$_2$, h. 755 ne arată că în Ardeal e generală forma *(s)fîrta(r)iu.*

[9] Comparînd lista cuvintelor de mai sus cu materialul înregistrat în studiul lui D. Șandru — F. Brînzeu, *Printre ciobanii din Jina* („Grai și suflet" V (1931—32), fasc. 1, p. 232—235 și vol. VI (1934), fasc. 1—2, p. 236—246), constatăm că majoritatea lor sînt cunoscute în regiunea natală a autorului deoarece există în această lucrare (cf. *bumbari, brîncă, ciupară, dărab, lepedeu, măjari, șirof, șisă* etc.).

[10] Atestat cu acest sens în LB, CIHAC, TDRG și SCRIB; la VICIU, GL. (p. 138) „lemn gros".

[11] În această categorie am inclus atît cuvintele arhaice, cît și variantele fonetice ale arhaismelor folosite de autor.

[12] Atestat în TDRG numai ca adjectiv: *năvarnic.*

[13] TDRG: *zalhana.*

[14] De această problemă s-a ocupat parțial N. A. Ursu, în *op. cit.*, p. 39—40, amintind puținele împrumuturi de care s-a folosit Molnar în cadrul acestei terminologii

termeni de specialitate: *ac, albină, ceară, coşniţă, fagur, matcă, miere,* (roi) *pervean*[15], *roi, stupar, stupină, trîntor, urdiniş* etc.

b) Cuvinte din limba comună primesc în cadrul acestei terminologii un sens particular:

acoperămînt (acoperitoarea care protejează obrazul cînd se lucrează la stupi; p. 174);

asuda „a secreta": [albinele] a s u d ă *ceara prin creţiturile pîntecelui* (p. 43);

coarne „antene" (p. 23);

plămădeală (amestec pentru hrana puietului (cf. *mursă),* (p. 106);

plod „pui" (p. 30);

usnă „margine": u s n e l e *fagurelui* (p. 39);

c) Molnar creează termeni speciali şi din derivate existente în limba comună (unele întrebuinţate astăzi rar sau chiar ieşite din uz în ceea ce priveşte forma);

adaugere (p. 166), pl.*adaugeri* (p. 167) (operaţia prin care se suprapun două coşniţe pentru a împiedica roitul cînd nu mai este necesar; coşniţă suprapusă);

bubat (vărsat, boală a albinelor; p. 128);

clocitură (larve de albine, puiet; p. 35);

dospitură (procesul de fermentaţie a puietului; p. 35);

frămîntătură (ceara în procesul de prelucrare; p. 24, 187);

găociţă (celula fagurelui; p. 35);

zăcătoare (stupul aşezat în mod culcat; p. 52);

d) Atunci cînd pentru unele noţiuni nu găseşte termeni corespunzători în limba română[16], Molnar creează cuvinte noi ca: *împroşcătoare* (aparat cu care se împrăştie fumul de putregai; p. 144, 157) sau expresii ca: *fărina florilor* „polen" (p. 28, 35), *mierea florilor* „nectar" (p. 23), *păharele florilor* „potire" (p. 178)[17]. Noţiunea de „perpetuare a speciei" este redată prin expresia *înnoirea felurilor* (p. 38).

e) Termeni speciali creaţi prin împrumuturi[18]:

econom „gospodar" (p. 56);

economie „gospodărie": e c o n o m i a stupilor (p. 156);

listră „jaluzea" (p. 52);

materie „substanţă": m a t e r i a cearei (p. 23);

organ „parte a corpului" (p. 22);

---

[15] Denumirea este dată pentru *pîrvar, pîrvac* „roiul nou obţinut întîia dată, într-o vară, din cel vechi". Autorul menţionează că-l foloseşte „după vorba ţării rumâneşti" (p. 70), dar nu l-am găsit atestat cu această formă în nici unul din dicţionarele cercetate. Cuvîntul pare să fie sufixat din adj. *perv* < rus. *pervyj* „primul" (cf. TDRG). Tot în această problemă vezi şi G h. B u l g ă r, *Limba documentelor administrative între 1800—1850,* în *Contribuţii...* III, p. 80, unde se menţionează ca atestat într-un document de după 1800 (*pervii* = primul).

[16] Sau poate îi evită din grija de a se face înţeles.

[17] Poate fi şi un calc după germ. *Kelch* „pahar şi potir".

[18] Deoarece sînt extrem de puţini, îi vom trata mai pe larg la capitolul „neologisme", mai ales că ei nu au o întrebuinţare exclusivă în domeniul apicol.

Neologisme[19]. În vremea în care scrie Molnar, limba română dispunea de mijloace lexicale insuficiente. În Ardeal ca și în Țara Românească, oamenii de cultură depun eforturi pentru introducerea unei terminologii științifice[20], cerută de dezvoltarea producției și a tehnicii. Molnar însuși exprimă această stare de lucruri, arătînd dificultățile pe care le-a întîmpinat în redactarea lucrării. Sărăcia limbii l-a constrîns să împrumute termeni din limbi străine: „. . . pre unele locuri să usăbește vorba, pentru lipsa și scăderea cuvintelor în limba rumânească, și mi-am căutat să mă ajutoresc cu cuvinte împrumutate din alte limbi" (*Cătră cititori*, p. 17).

Puținele neologisme folosite de Molnar[21] sînt împrumutate din limbile de cultură, mai ales din latină[22]. Unii termeni au putut pătrunde și prin latina vorbită în acea vreme de maghiari, sau din limba germană, care știm că a împrumutat și ea numeroase elemente latine sau romanice.

Dat fiind bogatele influențe culturale care s-au exercitat în Transilvania, în această epocă, trebuie să avem și aici în vedere principiul etimologiei multiple[23], mai ales că aceasta nu se limitează numai la limba latină și la limbile romanice, ci se extinde și asupra altor limbi de cultură.

În studierea neologismelor dăm o clasare după forma și sensul lor:

1. Din categoria neologismelor întrebuințate de Molnar, continuă să existe și azi în lexicul limbii noastre cu aceeași formă și cu același sens următoarele:

diamant: în fundul găocițălor . . . o formă minunată care să asamănă unor d i a m a n t u r i *cioplițí* (p. 45);

direcție „conducere, îndrumare": *Și nădăjduiesc cum că și supt*

---

[19] Menținem pentru acest termen accepțiunea obișnuită în terminologia noastră lingvistică: de împrumut intrat pe cale cărturărească.

[20] Se știe că procesul de pătrundere a neologismelor era mai vechi. Primele neologisme au fost împrumutate de către cronicari, dar ele s-au răspîndit și s-au consolidat mai tîrziu prin contribuția Școlii ardelene. (Vezi J. B y c k, *Vocabularul științific și tehnic în limba română din secolul al XVIII-lea,* în „Studii și cercetări lingvistice" V (1954), nr. 1—2, p. 31—43). Problema împrumuturilor va deveni o preocupare permanentă a scriitorilor și a oamenilor de cultură în secolul al XIX-lea.

[21] Rezerva față de ele se datorează, credem, și destinației pe care o avea lucrarea (se adresa unui cerc larg de cititori cărora acești termeni nu le erau accesibili).

[22] Cu privire la originea acestor împrumuturi, o atitudine mai clară se poate desprinde din prefața la traducerea *Istoriei universale* (Buda, 1800) a lui Millot, de unde reiese că Molnar a sesizat necesitatea împrumuturilor cu termeni din limba latină, pe care-i glosează cu cuvinte „de obște înțelegătoare".

Cărturarii care au creat o terminologie științifică în Ardeal, în această perioadă, s-au îndreptat, în primul rînd, cu multă admirație, spre limba latină, ridicată în condițiile feudalismului la rangul unei limbi de cultură. Molnar era un bun cunoscător al limbii savante latinești și a limbilor din Transilvania, probabil și al elinei și ca traducător al lui Millot și al celei franceze.

[23] Vezi Al. G r a u r, *Etimologie multiplă,* în „Studii și cercetări lingvistice" I (1950), fasc. 1, p. 22—33.

d i r e c ţ i a *aceştiia* [albinele] *să vor deştepta spre buna rînduială*... (p. 38)[24];

exarh (titlu dat înalţilor demnitari): „... *a înălţatului crăiesc gubernium întîi* e x a r h (p. 4);

formă „înfăţişare, chip": *Şi săvîrşind clocitura, ies precum am zis, în* f o r m a *albinelor*... (p. 68);

imediat „îndată" (p. 111);

interes „folos, rîvnă": *Îngăduieşte... să pun înaintea ta* i n t e r e s u l *ostenelelor mele* (p. 5);

materie „substanţă": [albinele lucrătoare] *adună* m a t e r i a *cea de trebuinţă spre zidirea fagurilor*... (p. 21); pl. *materii* (p. 49);

nobil s. m. (p. 1);

organ (cu sensul anatomic de „parte a corpului"): *capul este* o r g a n u l *tuturor simţirilor* (p. 22); pl. *organe* (p. 29, 47)[25];

patrie: mă voi nevoi spre mai multe folositoare p a t r i e i (p. 111);

practic,-ă: Iară de aici înainte îndreptează partea aciasta p r a c t i c ă *pre stupariu*... (p. 100);

probă „încercare": *eu însumi făcînd* p r o b a *în acest chip* (p. 178); pl. *probe* (p. 14);

regulă „mijloc, modalitate": o r e g u l ă *prin care poate să-i împiedice să nu roiască este*... (p. 165); pl. *regule* (p. 165);

scop „ţel": s c o p u l, *adeca sfîrşitul economului de stupi este acesta ca să-şi înmulţască albinele* (p. 56);

stat „ţară": ... *al* s t a t u l u i *din lăuntru sfetnic*... (p. 3);

ştiinţă „disciplină ştiinţifică": ş t i i n ţ a *tămăduirii ochilor* (p. 6); *duhul* ş t i i n ţ ă l o r (p. 8);

teoretic,-ă: învăţătură t e o r e t i c ă (p. 19);

teorie: Cuvîntarea despre t e o r i a *stupilor şi cum trebuieşte stupariul după temeiurile* t e o r i i *a purta grijă de albine* (p. 99);

2. Neologisme cu forma de astăzi, dar cu sens învechit:

econom „gospodar": *scopul* e c o n o m u l u i *de stupi este*... (p. 56);

economie „gospodărie": „E c o n o m i a *stupilor*" (f t.). *Înţăleptii aceştii* e c o n o m i i *aşa mărturisesc*... (p. 43); ... *însă pentru cei ce să deprind la această* e c o n o m i e... (p. 156)[26];

graţie „bunăvoinţă, favoare": *Întru atîta* g r a ţ i e i *recomendîndu-mă excelenţii tale*... (p. 11);

---

[24] În ceea ce priveşte forma cuvîntului *direcţie* (<lat. *directio*), sîntem de părerea lui R. T o d o r a n, că avem de a face cu un neologism din categoria celor intrate în limba scriitorilor ardeleni la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea, a căror terminaţie în *-ie* nu s-a putut adapta pe baza împrumuturilor latineşti intrate în rusă, ci s-a dezvoltat direct din latineşte (cf. *Terminologia juridico-administrativă din Transilvania de la începutul secolului al XIX-lea*, în *Contribuţii*... III, p. 132—133).

[25] Molnar îl foloseşte cu un înţeles mai larg: „un complex de organe".

[26] Neologismul *economie* a avut sensul originar, etimologic de „gospodărie a casei". Printr-o evoluţie semantică s-a dezvoltat cel de al doilea sens, actual, de „cruţare, scădere a cheltuielilor", care a trecut pe planul întîi. Acest fenomen s-a produs aproape în toate limbile (Vezi: H. J a c q u i e r, *„Greşeli" de franceză în româneşte*, în „Cercetări de lingvistică", 1959, p. 81—82). Aici, ambii termeni sînt folosiţi cu sens aplicat: *econom* „stupar" şi *economie* „stupărit, albinărit".

patron „protector": *Îngăduieşte,* Patronule, *preamilostive, să pui înaintea ta interesul ostenelelor mele*... (p. 5);

3. Neologisme care păstrează la Molnar, ca şi la alţi scriitori din acea vreme, fonetisme originale, proprii limbilor din care provin sau filierei prin care s-au împrumutat. Ele s-au adaptat însă în ceea ce priveşte sensul:

exelenţie (<lat.): *osîrdia cu care te-ai străduit* Exelenţia *ta* (p. 10);

gubernator „guvernator" (<lat.): Gubernator *Crăiesc* (p. 3);

gubernium „guvern" (<lat.): ...*a înălţatului crăiesc* Gubernium (p. 4);

metod „procedeu" (<lat., fr.): *toţi iubitorii de albine care s-au desfătat cu dînsăle după temeiurile acestui* metod *cu adevărat au luat îndoită dobîndă* (p. 8);

prinţipat (<germ.): *prin mare* Prinţipatul *Ardealului*... (p. 3)[27];

privilegium (<lat.): *Cu* privilegiumul *împărăteştii şi crăieştii măriri*... (p. 1);

recomenda (<lat., fr.): recomendîndu-mă *Exelenţii tale* (p. 11);

schiptru „sceptru" (<gr.): *părţile supuse* schiptrului *împărăţiei sale* (p. 9);

4. Neologisme care nu s-au adaptat în limba noastră, ieşind din uz:

comendator „protector" (<lat.): ...*al Sfîntului Ştefan Craiul Apostolicesc* Comendator (p. 3);

dezvolt: Şi ca să arăt cuprinsul aceştii învăţături, mai dezvolt *celor ce au rîvnă cătră dînsa, am găsit cu cale să îndreptez*... (p. 14)[28];

listră „jaluzea, grădea": *adeca să fie urdinişurile cu* listre *ca să să poată şi închide cînd va fi de lipsă* (p. 52)[29];

patroţinie „protecţie": *Întru atîta graţiei şi* patroţiniei *recomendîndu-mă*... (p. 11)[30];

practicesc,-ească: (practic (<lat. *practicus, -a, -um* + *-esc*): *învăţătura* practicească (p. 99);

---

[27] Trecerea lui *c* urmat de *e, i* la *ţi*, la neologismele latine, este caracteristică atît pentru limba germană cît şi pentru cea maghiară. (Vezi: R. Todoran, *lucr. cit.*, în *Contribuţii*... III, p. 124).

[28] Cuvîntul exista în terminologia timpului. Atestat ca adjectiv în DLR: *desvoltu* „explicit, clar". Molnar îl foloseşte aici cu valoare adverbială.

[29] Acest termen, imperfect adaptat, folosit de Molnar, nu l-am întîlnit atestat în nici unul din dicţionarele româneşti consultate. Cuvîntul a fost găsit cu forma şi sensul pe care l-am dat, într-o lucrare de specialitate apărută la Braşov: C. Dimian, *Stupăritul,* 1887, p. 97. Împrumutat dintr-una din limbile de cultură, cuvîntul asemănător ca formă (it. *listello,* fr. *listel, listeau, liston* < germ. *lista* „bandă, bordură") a primit o accepţiune specială în arhitectură: „moulure", dar are şi sensul de „baguette pour encadrement" (cf. Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française,* Paris, 1959 şi LTR unde *listel* înseamnă azi „mulură mică ce separă canelurile unei coloane").

[30] Cuvîntul e un latinism atestat numai în DLR, sub forma *patrociniu* < lat. *patrocinium,* it. *patrocinio* „protecţie, favoare".

teoreticesc, -ească: (teoretic (<lat. *theoreticus* (<gr.) + *-esc*): *cuprinderea* teoreticească (p. 189);

teoricesc, -ească: (<gr., fr. *thèorique* + *-esc*): *sfîrşitul învăţăturii* teoriceşti (p. 98);

Sub aspect morfologic substantivele *diamanturi*[31], *regule* păstrează la plural terminaţia veche.

Adjectivele *practicesc* şi *teoreticesc* sînt derivate cu sufixul *-esc*: (*practicesc, teoreticesc, teoricesc*), productiv şi răspîndit în limba veche. Formele cu acest sufix nu s-au consolidat însă în limba noastră, fiind concurate şi înlocuite în secolul următor de cele cu sufixul *-ic*[32].

Privite sub raportul adaptării lor la sistemul limbii noastre şi ţinînd seama de epoca în care s-au introdus, aceste împrumuturi surprind la Molnar prin aspectul lor de cele mai multe ori identic sau foarte asemănător cu formele ce s-au fixat, pînă la urmă, în limba literară.

Simţul deosebit pentru limbă l-a făcut să opteze, în cele mai multe cazuri, pentru varianta care urma să se încetăţenească (cf. *direcţie, economie, organ, scop, ştiinţă* etc.)[33].

Pentru a face accesibil conţinutul cărţii sale în rîndurile cititorilor şi pentru a familiariza publicul cu unele neologisme, Molnar încearcă să le explice fie prin procedeul glosării[34] (cu ajutorul unor termeni existenţi în limbă): scopul [*adeca* sfîrşitul] *economului de stupi este acesta: ca să-şi înmulţască albinele* (p. 56), fie prin perifrază (introdusă şi ea tot prin *adică*): teoria *stupilor* [*adecă de* cele ce cu mintea trebuieşte a şti despre stupi] (p. 100).

Tot la acest capitol mai trebuie amintite unele calcuri şi expresii calchiate după limbile maghiară şi germană. Astfel întîlnim la Molnar cuvintele: *grijitori* [de albine] (p. 20) „stupari" după germ. *Bienenwärter* „stupari", *ispitire* „experienţă" (p. 41) şi un derivat cu forma de plural *ispititori:* ispititorii *de albine* (p. 187) după germ. *Versuch* „experienţă şi ispitire".

Expresii calchiate după limba maghiară şi germană:

a arde afară (după magh. *kiégetni* (*ki* „afară" + *égetni* „a arde") sau după germ. *ausbrennen*): *Iară coşniţa cea cu faguri* să o arzi afară *din stupină* (p. 135);

---

[31] La scriitorii din secolul următor întîlnim aceeaşi formă (cf. *Contribuţii*..., II, p. 173).

[32] Vezi F. Ciobanu, *Sufixul adjectival* **-icesc**, în „Studii şi materiale privitoare la formarea cuvintelor în limba română", vol. I, p. 106.

[33] Majoritatea acestor neologisme le întîlnim în scrierile epocii. Se consideră că Molnar ar fi fost primul sau printre primii care au introdus cîteva dintre neologismele citate înainte, deoarece ele nu au fost atestate într-un număr considerabil de tipărituri şi manuscrise anterioare. (Vezi J. Byck, *op. cit.*, p. 34, pentru cuvîntul *ştiinţă* şi N. A. Ursu, *Indicele de cuvinte şi forme* din *op. cit.*, p. 127—300 pentru *economie, materie, metod, organ, practic, practicesc, teorie, teoretic* etc.).

[34] Procedeul nu era nou. Îl găsim înainte la Dim. Cantemir şi la reprezentanţii Şcolii ardelene. Mai tîrziu după 1800, devine frecvent la mulţi dintre scriitorii vremii. (Vezi *Contribuţii*.. I, p. 53 şi III, p. 128).

a da sfat (după magh. *tanácsot adok* (= *tanácsot* „sfat" + *adok* „dau") sau după germ. *Ratgeben*): *Pentru aceia* s f a t d a u *fieştecăruia* . . . (p. 57)[35];

mai sus zis (după germ. *obengennant* „sus-zis" sau magh. *fentemlitett*): *Albinele cele lucrătoare sînt cele mai mici din* numărul celor mai s u s z i s e (p. 21).

În domeniul **foneticii** constatăm, în deosebi, fenomene care nu au caracter strict regional şi sînt specifice pentru perioada veche a limbii literare.

Prezenţa formelor vechi se explică prin faptul că limba literară nu era fixată, procesul de constituire a normelor ei abia începuse.

Distingem următoarele particularităţi fonetice:

Trecerea lui *e* la *ă* după j, ţ, s, ş, după consoane labiale şi după unele grupuri consonantice ca *sp* şi *tr*: *aşăzarea* (p. 102), *căsuţă* (p. 71, 160), *coşniţăle* (p. 138,143), *însămnez* (p. 156), *înţăleg* (p. 19), *jăfuitoare, păreţi* (p. 33, 160), *putrăgai* (p. 157), *spăriat* (p. 187) etc.[36].

i > *î*: *rîdicată* (p. 149), *sîtă* (p. 175), *vîrtute* (p. 111)[37].

o neacc. > *u*: *rumânească* (p. 17), *rumâneşti* (p. 70)[38];

Păstrarea terminaţiei vechi *-ar'*, *-or'* la substantivele derivate cu sufixele *-arius*, *-orius*: *-ar*: *bumbariu* (p. 38), *stupariu* (p. 187); *-or*: *apărătoriului* (p. 4), *cetitoriule* (p. 13), *sporiul* (p. 6)[39];

r este păstrat în mod obişnuit în *pre* (p. 24, 29, 167, 172 etc.) şi în *preste* (p. 167), ca în textele vechi, şi se menţine intact în forma *fărină* (< lat. *farina*; p. 28, 35, 48)[40];

Morfologia. Structura morfologică diferă foarte puţin de cea a limbii de astăzi. Puţinele particularităţi care există ne duc tot spre forme care aparţin limbii mai vechi şi populare.

Schimbări de declinare ne oferă substantivele *fagure* (care apare în varianta *fagur(ul)* (p. 46, 110))[41], *ramură* şi *copac*. Forma de masculin, *ramur* prezintă alt gen decît acela în care s-a consacrat pînă la urmă, iar *copac* este întrebuinţat cu forma identică de sing. şi pl. ca în limba veche şi azi, dialectal (ex.: *pre un* r a m u r *al unui* c o p a c i

---

[35] Expresia poate fi şi o locuţiune verbală cu caracter arhaic.

[36] Fenomenul are caracter popular şi este răspîndit în toate regiunile încă din secolul al XVII-lea. Îl întîlnim la scriitorii munteni din epoca imediat următoare (Vezi G. I v ă n e s c u, *Ortografia şi limba lui Iancu Văcărescu*, în *Contribuţii* . . . II, p. 61), deşi asemenea forme au fost înregistrate şi ca regionale de către D. Ş a n d r u — — F. B r î n z e u (*lucr. cit.*, p. 316—317), singurul studiu de care ne-am putut servi pentru regiunea respectivă. Fenomenul este atestat şi la O v. D e n s u ş i a n u în monografia sa *Graiul din Ţara Haţegului*, p. 24.

[37] „Grai şi suflet" V, p. 316; fenomenul e răspîndit în limba populară din secolul XVII. Aspectul mai vechi, muntean, cu *i* se va impune în limba literară abia în secolul al XIX-lea.

[38] Forma este veche şi populară existînd în toate graiurile limbii române. (Vezi ALRT, p. 42, 87).

[39] Fenomenul e caracteristic pentru sudul Ardealului (cf. „Grai şi suflet" VI, p. 425 şi O v. D e n s u ş i a n u, *lucr. cit.*, p. 44—45); de asemenea, pentru aceste forme vezi şi ALR I_2, h. 266 [stupar] şi ALR II_2, h. 521 [croitor] pct. 130.

[40] Dar şi *făină* (p. 77, 88, 132).

[41] Vezi „Grai şi suflet" V, p. 320.

înalt, p. 141), singularul *copac* fiind o formaţie analogică în limba actuală.

Genitiv-dativul articulat al substantivelor feminine oscilează între terminaţia *-ei* : *cearei* (p. 23, 24, 178, 187), *firei* (p. 29), *înmulţirei* (p. 45), *matcei* (p. 21), *mierei* (p. 24, 47, 178) şi *-ii*: *dragostii* (p. 40), *economii* (p. 7), *mierii* (p. 47), *primejdii* (p. 35).

Articolul enclitic este omis adesea acolo unde întrebuinţarea lui este necesară: *Iară mai pe urmă le pedepsesc cu* m o a r t e (p. 14); *am simţit* d a t o r i e (p. 14);

Frecvent se foloseşte forma scurtă a articolului adjectival fem. sing. la genitiv: *cei*, în locul formei *celei* de astăzi (p. 23, 38, 129, 165 etc.).

Un aspect învechit şi popular au pronumele şi adjectivele nehotărîte: *fieştecare* (p. 32, 33, 34, 63, 186 etc.), *fieştece* (p. 8), *oarecine* (p.140, 167), *oarecineva* (p. 26) etc.

Pronumele personal apare curent în forma *dînsa* (p. 24 etc.), *dînsăle* (p. 23, 35).

Semnalăm şi forma veche a pronumelui de întărire în dativ: *loruş* (p. 40, 90).

Verbul. În domeniul flexiunii verbale, remarcăm unele forme iotacizate: pers. 1 sg. *pui* (p. 5), *văz* (p. 57, 178), *să deprinză* (p. 14), *să prinză* (p. 47, 58, 136), *să scoaţă* (p. 101)[42], *poci* (p. 6)[43] etc.

Indicativul prezent apare uneori fără terminaţia *-ez* la pers. 3 sg. sau pl.: *desfată* (p. 41), *se departă* (p. 78), *începtă* (p. 90).

Ca o formă proprie celor mai vechi texte româneşti semnalăm construcţia cu auxiliarul *au* la pers. 3 sg. a perfectului compus indicativ: *s-au hotărît* (p. 132), *s-au împeliţat* (p. 41), *s-au răvărsat* (p. 8), *au hotărît* (p. 30, 177).

Viitorul se construieşte tot ca în limba veche, cu *va* + conjunctivul (*va să iasă*, p. 75) sau cu condiţionalul: De s - a r a u z i *pe vremea roitului . . . albinele cu mînie zumzuind, să să ştie că vor să pribegească* (p. 142, 132, 162 etc.).

Caracteristice limbii vechi şi populare sînt şi formele perifrastice de mai mult ca perfect[44]: *am fost făgăduit* (p. 149); [stupii] *s-au fost împreunaţi* (p. 151).

Infinitivul scurt este des întrebuinţat înlocuind conjunctivul: *Iară vinul prin tărimea sa veseleşte şi deşteaptă pre matcă* a a ş ă z a *oao . . . şi albinele încă* a l u c r a (p. 111 şi 46, 73, 99, 137 etc.).

Prepoziţiile şi conjuncţiile au adesea un sens diferit faţă de cel actual:

---

[42] *Ibid.*, p. 322, unde se arată că formele iotacizate de la conjunctiv prezent, pers. 3 sînt mai frecvente decît cele terminate în *-tă*, *-dă*; Vezi şi ALRM I, h. 44 [eu văd] şi h. 49 [eu rîd] din care reiese că deşi folosit prin excelentă în Muntenia, fenomenul iotacizării nu lipseşte nici în sudul Ardealului.

[43] *poci* „pot" este o formă general răspîndită la începutul secolului al XIX-lea, la scriitorii din toate provinciile (Vezi *Contribuţii*.. II, p. 64)

[44] Vezi „Grai şi suflet" V, p. 322.

despre „de pe": *această boală se cunoaşte* d e s p r e coarne (p. 131);
dintru „din": *întîmplările pribegirii curg* d i n t r u *aceste pricini* (p. 82);
întru „în" [albina] *moare* î n t r u *durerile smulgerii acului* (p. 26);
spre „pentru": *albinele mestecă materia cearei* s p r e *întocmirea fagurilor* (p. 23);

Formarea cuvîntelor. Se remarcă o oarecare preferinţă pentru formele mai vechi, neprefixate cu *-în*[45]: *bolnăvesc* (p. 57, 138), *chietură* (p. 24), *depărtează* (p. 141), *grijire* (p. 49), *grămădesc* (p. 49), *plinească* (p. 100), *tinzi* (p. 44), *ţepenită* (p. 175), *veseleşte* (p. 111)[46].

Alături de acestea semnalăm formarea unui derivat cu prefix: *încăprui* „a se face brun": *Fagurul în anul cel dintîi e alb .... după aceia îngălbeneşte, iară peste 2 ani* î n c ă p r u i e ş t e, *mai pre urmă să înnegreşte* ... (p. 46), pe care în lipsa unor atestări mai vechi, sîntem îndreptăţiţi să-l considerăm ca o creaţie a autorului deşi nu putem fi siguri că nu este un element popular.

Derivaţia cu sufixe. Observăm frecvenţa derivatelor cu *-ie* şi *-ură*: -ie: *bărbăţie* (p. 36, 74), *necurăţie* (p. 24), *vrednicie* (p. 13); *-ură*: *clocitură* (p. 35), *dospitură* (p. 135), *frămîntătură* (p. 24, 187).

Diminutive: *aţişoară* (p. 42), *căkdişoară* (p. 33), *golaşe* pl. (p. 112), *dărăbel* (p. 108), *făgurel* (p. 120, 160), *tigăiţe* pl. (p. 23), *puţintică* (p. 48, 132) etc.

Abstracte verbale în *-re* (< inf. lung): *aşezare* (p. 12), *facere* (p. 175), *îmbuibare* (p. 129), *împiedecare* (p. 12), *meşteşugire* (p. 21, 178), *plămădire* (p. 40), *povăţuire* (p. 17), *rătezare* (p. 174), *vedere* (p. 186), *zidire* (p. 44).

Sintaxa. Expunerea conţinutului se caracterizează prin propoziţii şi fraze degajate, îngrijit construite de cele mai multe ori, care în raport cu dezvoltarea limbii literare din deceniile imediat următoare nu prezintă deosebiri: *Albinele cele lucrătoare sînt cele mai mici din numărul celor mai sus zise şi stau supt firea femeiească. Acestea singure adună materia cea de trebuinţă spre zidirea fagurilor şi a mierei* (p. 121).

Sintaxa limbii lui Molnar se apropie de sintaxa limbii populare prin:

Predominarea coordonării faţă de subordonare şi frecventa folosire a conjuncţiilor *şi, dară, iară*: *Chipul matcei se cunoaşte din capul ei, că e mare, şi de pe trupul ei, că e mai lung.* I a r ă *aripile ei sînt mai scurte decît ale albinelor celor lucrătoare că ajung numai pînă la al treilea cerc* ... (p. 30).

Propoziţii cauzale introduse prin conj. *căci, că*: *După aciasta iei coşniţa şi o ţii deasupra roiului cu o mînă, iară cu cealaltă ţii fumul dedesuptul cracului. Că prin fum să vor sui pre marginile coşniţăi întrînsa* (p. 157—158).

---

[45] În evoluţia ulterioară a limbii literare, aceste cuvinte au primit o formă cu prefix.

[46] Vezi „Grai şi suflet" V, p. 324.

Conclusive construite cu *dar* sau *dară* „deci, prin urmare": *Dintru acea coșniță* dară, *scoțînd matca cea de trîntori fără zăbavă afară, să tai usnele fagurilor unde e clocitura cea de trîntori* (p. 39).

Deși Molnar se apropie în cea mai mare măsură de tendințele firești ale limbii, totuși întîlnim și unele construcții greoaie, specifice stilului cărturăresc, pe care nu le-a putut evita. Menționăm unele din ele:

Construcții cu dativul: [albinele] *zidesc* matcei *căsuță pe vremea clociturii* (p. 46).

Apoziția se găsește în același caz cu termenul său regent: *Domnului* Părintelui *Patriei*, apărătoriului *binelui de obște, a științălor* patronului *și al mieu* făcătoriului de bine (p. 3).

Omiterea negației *nu* atunci cînd predicatul este precedat de *nici*: *Că trîntorii nu lucrează*, nici *ajută la lucrul cel de obște al albinelor* (p. 21) ... *și* nice *să grijesc de cele de trebuință în coșniță* (p. 88).

Stilul nu prezintă prea multe calități artistice. Nu se poate vorbi de o folosire conștientă cu scopuri stilistice a elementelor lexicale, mai ales dacă avem în vedere formația de cărturar a lui Molnar, precum și caracterul pe care-l avea lucrarea. Această posibilitate era limitată de conținutul cărții care impunea o prezentare concisă și exactă a faptelor, autorul urmărind în primul rînd să facă din lucrarea sa un mijloc de comunicare și transmitere a cunoștințelor dobîndite în domeniul albinăritului

Totuși, interesul și dragostea autorului pentru această îndeletnicire, căldura și convingerea cu care expune, ne permit să facem unele observații și de acest fel.

Cîteva din observațiile privitoare la minunata organizare a stupului și la morfologia albinei sînt subliniate în mod sugestiv prin epitete, comparații sau metafore cu caracter concret sau abstract.

Datorită numeroaselor fațete ale ochilor, dispuse pe planuri diferite, albinele văd în toate direcțiile. Admirația față de acest dar al naturii îl face pe autor să se exprime astfel atunci cînd le descrie din punct de vedere anatomic: *Ochii lor sînt* sulinariul[47] *bucuriei cei nepreţuite și* povața *ca să să ferească de primejdii cînd zboară* (p. 23).

Superioară albinelor din multe puncte de vedere, matca are mersul încet ca o împărătească cu mărire puternică și oblăduitoare (p. 30), cea credincioasă aduce mult folos coșniței (p. 141), pe cînd cea vicleană *zădărnicește* ca o năimită *buna rînduială din coșniță* (p. 38). Trîntorii sînt oaspeți netrebnici (p. 29) pe care-i scot albinele din coșniță deoarece nu lucrează.

Diferitele procedee și construcții sînt proprii stilului vorbit, limba caracterizîndu-se sub raport stilistic prin *oralitate*.

Convins fiind că numai prin cultură poporul poate ajunge la înțelepciune, învățatul ardelean îi împărtășește cunoștințe folositoare, menite să-l lumineze, să-l ridice din punct de vedere cultural.

---

[47] Vezi p. 108 unde am arătat sensul cuvîntului *sulinar*. Aici credem că este întrebuințat figurat: „semn, dovadă".

Atitudinea sa sinceră este conturată clar în două fragmente din prefaţă, în care printr-o adresare directă îndeamnă la lectură şi la înţelegerea ei, insistînd asupra datoriei ce-i revine fiecăruia de a instrui mai departe pe cei neştiutori.

Molnar obţine efecte stilistice prin repetarea verbului *citeşte* la imperativ şi prin întrebuinţarea gradaţiei ascendente, ambele procedee menite să influenţeze sentimentele cititorului, să-l convingă: „Deci te rog, c e t e ş t e fieştece învăţătură adeseori, ca să o pricepi şi ca să poţi deştepta şi pre alţii.

C e t e ş t e - o în ceasurile cele ce-ţi prisosesc din slujbele tale cu acea osîrdie, cu care vei simţi că m-am sîrguit şi eu a o pune înaintea neamului meu cu rîvnă.

Şi iarăşi zic c e t e ş t e - o pentru datoria ce ţi să cuvine a avea cătră cei neprocopsiţi şi a-i îndrepta ca să să deprinză şi alţii după temeiurile cele încuviinţate ale aceştii desfătătoare economie şi folositoare fieştecăruia casnic" (p. 15—16).

Reflecţiile pline de conţinut din cel de al doilea pasaj se realizează tot prin procedee ale stilului vorbit: interogaţia şi antiteza, care înviorează expunerea dîndu-i o nuanţă retorică:

„Că ce este cetirea fără de d u l c e a ţ a l u ă r i i a m i n t e? Şi ce este a l e r g a r e a c u o c h i u p r e o c a r t e, fără de a lua folosire? C u a d e v ă r a t, nu este altceva, fără numai un sunet ce au trecut repede preste puterile înţelegerii, fără de a lăsa vreo lucrare de folos cugetului" (*Cătră cetitori*, p. 16).

Dorinţa şi plăcerea de a înţelege o lectură folositoare sînt subliniate de autor prin îmbinarea *dulceaţa luării aminte*, prin care ne transmite propria-i apreciere, în contrast cu formula *alergarea cu ochiul pe o carte* ce exprimă o parcurgere superficială şi fără utilitate a conţinutului cărţii.

Expresiile exclamative: *şi iarăşi zic, cu adevărat* sînt specifice stilului biblic şi subliniază ideea din ambele fragmente, conferindu-le un colorit arhaic ce ne aminteşte de stilul cărţilor bisericeşti.

Din cercetarea întreprinsă rezultă următoarele constatări:

Cartea lui Molnar a răspuns la vremea sa unor necesităţi didactice, încadrîndu-se prin conţinut în preocupările luministe ale Şcolii ardelene, dar ea prezintă interes şi pentru evoluţia limbii noastre literare.

Avînd la bază exprimarea vie a poporului, limba cărţii impresionează prin limpezime şi naturaleţe, oglindind totodată efortul autorului de-a îmbogăţi posibilităţile de exprimare pe calea împrumuturilor.

Prin faptul că „Economia stupilor" n-a rămas în manuscris ca alte lucrări ale contemporanilor, Molnar are meritul de a fi popularizat printre primii o terminologie nouă, într-o formă în general corectă.

Studiul asupra acestei lucrări ne-a ajutat să scoatem în evidenţă aspecte mai puţin cunoscute din activitatea multilaterală şi progresistă a cărturarului ardelean.

ЯЗЫК „ЭКОНОМИКИ УЛЬЕВ" (1785) И. МОЛНАРА-ПЮАРЮ

(Резюме)

Даётся анализ некоторых языковых и стилевых фактов в работе трансильванского учёного И. Молнара-Пюарю, озаглавленной „Экономика ульев", которая является первой публикацией экономического характера, написанной одним румыном в конце XVIII-го века.

Своей богатой и многосторонней деятельностью И. Молнар-Пюарю способствовал, наряду с представителями Трансильванской школы, делу просвещения масс и культивирования языка.

Помимо распространения посредством печати некоторых знаний по сельской экономике, книга Молнара является скромным вкладом и в отношении развития нашего литературного языка.

Имея в основе живое народное выражение, язык книги производит большое впечатление своей ясностью и естественностью.

Значение этой работы заключается особенно в её вкладе в обогащение лексики румынского литературного языка посредством заимствований, главным образом из латинского и романских языков.

Так как работа не осталась в виде рукописи — как многие другие произведения современников — её автор имеет заслугу в том, что он, один из первых, популяризировал новую терминологию, связанную с прогрессом общества, и одновременно поддерживал процесс упрочения неологизмов в языке, вообще в правильной форме.

LA LANGUE DE I. MOLNAR-PIUARIU DANS L'„ÉCONOMIE DU RUCHER" (1785)

(Résumé)

L'auteur analyse des faits de langue et de style dans l'ouvrage du lettré transylvain I. Molnar-Piuariu, „Economia stupilor" (*Economie du rucher* ou *Apiculture*), première publication de caractère économique écrite par un Roumain vers la fin du XVIII[e] s.

Par son activité riche et variée I. Molnar-Piuariu contribua, à côté des représentants de l'Ecole transylvaine, à la diffusion de la culture et de la langue littéraire parmi les masses roumaines de Transylvanie.

Outre l'intérêt qu'il présente comme instrument imprimé de la diffusion de connaissances en matière d'économie rurale, le livre de Molnar apporte aussi une modeste contribution au développement de notre langue littéraire.

La langue de l'ouvrage, fondée sur l'usage vivant du peuple, frappe par sa clarté et son naturel.

A ce point de vue, la valeur du texte consiste surtout dans sa contribution à l'enrichissement du vocabulaire de la langue roumaine littéraire par des emprunts, particulièrement au latin et aux langues romanes.

Comme son travail n'est pas resté manuscrit comme beaucoup d'autres écrits de ses contemporains, l'auteur a le mérite d'avoir pu populariser, parmi les premiers, une terminologie nouvelle liée au progrès de la société et renforçant en même temps, au sein de la langue et sous une forme généralement correcte, le processus de consolidation des néologismes par emprunt.

TENDINŢA DE DISPARIŢIE A GENULUI NEUTRU LA LIPOVENII DIN JURILOVCA ŞI SARICHIOI (reg. Dobrogea)

de

CLARA PASZTERNÁK, L. LUKÁCS, MAGDA NAGY

Cu ocazia anchetelor efectuate în comunele Jurilovca şi Sarichioi, reg. Dobrogea, ne-a atras atenţia procesul care se petrece în prezent în sistemul morfologic lipovenesc: restrîngerea, respectiv dispariţia parţială a genului neutru.

Substantivele neutre lipoveneşti trec în categoria substantivelor feminine terminate în *-a*, lucru ce se poate deduce din felul în care se acordă ele cu adjectivele, cu timpul trecut al verbelor, cu pronumele şi numeralele 1 şi 2:

1. Substantive neutre cu desinenţe *neaccentuate* la nominativ singular: ч'óрнъjа мóр'а (мóр'е), бал'шájа вакóшка, хърóшъjа плáт'а, жы́тъ жáтъjа, жы́тъ убрáнаjа, зéркалъ н'и харóшыjа, шырóкъjа пóл'а, плáт'а нóўаjа, нóваjа плáт'а; сóнца, ты, св'éт'иш, н'и в'идáла ты н'иүд'é уот такýjу-тъ д'ав'и́цу; мáл'ин'каjа былá с'ел'éн'иjе; jéтъ друүájа слóвъ; фс'а с'ем'éjства; ид'óт' аднá стáдъ; какájа с'éм'а; дýблъ вакóшка.

2. Substantivele neutre cu desinenţe *accentuate* la nominativ singular: бал'шájа с'алó, мáл'ин'каjа былá с'илó; тójа вакнó, з'ирнó насы́пъначa, тájа с'илó бал'шájа; jéтъ с'илó бал'шájа, с'илó дал'óка; дáл'нъjа с'илó; пáрнъjа мълакó; тájа с'илó бóл'ше jетъ[j] с'ил'é; плахájа в'идрó, мáл'ин'каjа үн'издó, аднá пл'ечó[1].

3. Substantive neutre cu desinenţe *neaccentuate* la acuzativ singular: фс'у л'éто там жывýт'; уот з'éпкалъ-jа в'и́ду jиjó; за-фс'ý л'éтъ; ва-фсjý пóл'а; прóт'ив-бал'шы́х вакóшък в'и́ду дв'е вакóшк'и.

Într-o serie de cazuri însuşi substantivul respectiv (cu desinenţă neaccentuată) are formă feminină: ф-тýjу стáду үан'áт'; ты сéну там свал'и́ла? на-м'éсту пр'ишл'и́; идý у-пол'у, идý у стáду.

---

[1] Despre păstrarea genului neutru la substantivele cu desinenţa *-o* sub accent, vezi, de exemplu, E. Vrabie, *Observaţii asupra unui grai rus de pe teritoriul R.P.R.*, RSl, IV., 1960, p. 119; L. I. Usaciova, *Некоторые морфологические особенности говора сёл Вознесенки и Введенки (Одесской области)*, în Науковi записки Черкаського Державного Педагогического Института, vol. XII., 1958, p. 162.

4. Substantive neutre cu desinențe *accentuate* la acuzativ singular: такýjу с'иló бал'шýjу; ja н'и в'идáла такýjу с'алó бал'шýjу; у-друγýjу с'алó пајдјóм.[2]

Avînd în vedere că procesul de restrîngere a genului neutru are loc mai cu seamă la neutrele cu desinențe neaccentuate (vezi formarea acuzativului conform femininelor), putem presupune că tocmai cu această categorie a început procesul de restrîngere a genului neutru.

Un proces asemănător s-a petrecut și în graiurile velicoruse meridionale. În aceste graiuri, în cursul istoriei limbii ruse a avut loc, în general, o restrîngere parțială a grupei neutrelor, sau chiar trecerea lor totală în grupa femininelor. Încadrarea neutrelor în categoria substantivelor feminine se datorește, fără îndoială, unor cauze de natură fonetică: în graiurile pentru care este caracteristic fenomenul akanie, desinențele neaccentuate de genul feminin și de genul neutru fonetic coincid, adică după desinențe ele nu se deosebesc (de ex. пáлка, стáдо); în ambele cazuri la sfîrșit de cuvînt avem vocala *-a* sau o vocală redusă. Ca rezultat al acestui fenomen (akanie), substantivele neutre pot avea un atribut de genul feminin (нóвая стáдо). Prin analogie, aceasta s-a extins și asupra atributului cu desinențe accentuate (большáя стáдо, моя́ стáдо). Acordul acesta după modelul femininelor este mai răspîndit la neutrele cu desinențe neaccentuate. Deci, îmbinările de tipul большáя стáдо sînt mai răspîndite decît acelea de tipul большáя селó[3]. Prin urmare, A. I. Sobolevski a arătat, pentru graiurile velicoruse de sud, trecerea în categoria femininelor numai a substantivelor neutre cu desinențe neaccentuate[4]. În realitate, însă, trecerea aceasta are loc, cum am văzut mai sus, și în unele graiuri ruse și în graiul lipovenesc studiat atît în cazul substantivelor cu desinențe neaccentuate, cît și în cazul acelora cu desinențe accentuate (mai cu seamă la nominativ și acuzativ singular).

În legătură cu fenomenul în discuție, ne referim și la articolul lui L. N. Tolstoi *Școala din Iasnaia Poliana*. Iată ce ne spune marele scriitor: „În regiunea noastră nu există genul neutru: ружьё ‚armă', сéно ‚fîn', мáсло ‚unt', oкнó ‚fereastră' — toate sînt онá ‚ea', большáя ‚mare'. Aici gramatica nu ajută la nimic. Elevii din clasele superioare învață al treilea an regulile de declinare și regulile desinențelor, și cu toate acestea ei scriu: В этой сене много щавельнику ‚în fînul acesta este mult măcriș' și se dezobișnuiesc numai în măsura în care îi corectezi și pe cît îi ajută citirea"[5].

E foarte interesant și faptul cum se prezintă fenomenul tratat la școlarii lipoveni. Ei întrebuințează forme ca cele arătate mai sus. Iată cîteva exemple: упражнения пятнадцатая, показалась солнце, яркая

---

[2] L. I. Usaciova, *Ibidem*.

[3] Vezi P. S. Kuznetzov, *Очерки исторической морфологии русского языка*, Moscova, Издательство Академии наук, 1959, pp. 88—89; sau *Русская диалектология*, pp. 98—100.

[4] Vezi A. I. Sobolevski, *Лекции по истории русского языка*, ed. IV., 1907, p. 212.

[5] L. N. Tolstoi, *Полное собр. соч.*, vol. XIII, 1913, p. 176.

солнце, всю время, поле паханная, море солёная, самая хорошая имя. O astfel de întrebuinţare a neutrelor se oglindeşte şi în scrisul elevilor (cf. cu fenomenul descris de L. N. Tolstoi).

Schimbarea acordului conform femininelor duce implicit şi la trecerea declinării vechi cu tema în -*o* la tipul de declinare cu tema în -*a*: ja пла́жу д'е́лаjу б'ис-пла́т'и; ат-ста́ды пръпа́л'и адн'е́ ав'е́чк'и; jе́ть д'е́ўка пр'ишла́ к-нам у-то́нкъ [j] пла́т'и; jе́тъ д'е́ўка пашла́ у-шко́лу у-дл' и́нъ [-j] пла́т'е; л'у́д'и стъjа́т' про́т'ив-бал'ше́j вако́шк'и; б'из-з'е́ркалъ харо́шы[j].

Mai apar însă şi formele vechiului tip de declinare: уп'ер'ед'е́ бал'шо́въ акна́ стъjа́т' л'у́д'и; у-т'ем бал'шы́м вако́шк'и jест' сфа́ты; ja иду́ к-бал'шо́му вакну́, к-ста́ду пъдхо́д'ив'ит' адна́ съба́ка; ja ваду́ ул'ива́jу ис-худо́въ в'адра́; мы ма́jим у-на́шъм с'ил'е́ с'икр'е́тара харо́шъвъ.

Prin urmare, flexiunea neutrelor după tipul de declinare a substantivelor feminine nu este dusă la capăt[6].

În graiul studiat se observă şi trecerea parţială a neutrelor în categoria substantivelor de genul masculin cu desinenţe zero: jа́блоч'ек тъj ис-ро́ту jej вы́шъл; и дала́ jej jа́блоч'ек; и ана́ пън'есла́ тъj jа́блоч'ек.

Acest fenomen se constată şi la pluralul neutrelor. Aici, la cazurile nominativ, acuzativ şi chiar genitiv, neutrele au forme identice cu masculinele. Deci, la plural substantivele prezintă o tendinţă pronunţată de unificare a formelor de gen. De exemplu la nominativ — acuzativ plural: у́хъ — у́х'и; вакно́ — во́кны; с'ило́ — с'о́лы; бало́тъ — бало́ты; п'атно́ — п'а́тны; р'едно́ — р'о́дны; вако́шкъ — вако́шк'и; в'идро́ — в'о́дры; о́з'еро — о́з'еры; бр'евно́ — бр'о́вны; п'еро́ — п'е́р'и; д'е́р'ево — д'ер'е́в'и, dar *д'а́ло* — *д'ала́*, ceea ce se explică prin faptul că sub accent se întrebuinţează terminaţia -*a*. La cele de mai sus se ataşează forma *варо́ты* care nu are corespondent la singular (адн'е́ варо́ты).

Iată acum cîteva exemple la genitiv plural: мно́γъ м'есто́ў, д'ало́ў, о́з'ероў, з'е́ркалоў, в'о́дроў, ружjо́ф[7]

Să vedem acum, care este situaţia genului neutru la substantivele de origine românească, împrumutate de lipoveni.

Substantivele feminine româneşti terminate în -e au intrat în graiul lipovenesc în categoria femininelor. Astfel: у-шъсна́ццатъм γаду́' была́ моб.ил.иза́р.е; бъта́jе д-е жон была́; jе́тъ была́ амына́р.е; у-нас была́ адуна́р.е.

Substantivele din această categorie sînt deci tratate de vorbitorii lipoveni, la fel cu substantivele româneşti, adică ca feminine, deşi ele se termină într-o desinenţă (-e), caracteristică neutrelor slave.

Tendinţa unificării tipurilor de declinare se exprimă mai puternic în formele neutrelor în -*мя* (tipul *вре'мя*).

---

[6] Vezi şi *Атлас русских народных говоров*, p. 688.

[7] Despre acest fenomen la alte graiuri vezi I. P. Cernîh, *Историческая грамматика русского языка*, Moscova, ed. II-a, 1954, p. 184.

Precizăm că la lipoveni de fapt nu există substantive în *-мя* care să aibă la cazurile oblice o silabă mai mult decît la nominativ singular. Se declină astfel:

вр'éм'а	вр'ем'а (вр'éм'у)
вр'éм'а	вр'éм'ем
вр'éм'у	а-вр'éм'е (а-вр'éм'и)

Uneori se întrebuințează la instrumental desinența *-ом* (*им'о'м*)[8].

Atributele se acordă cu substantivele din această categorie la nominativ și acuzativ singular, la fel ca și cu substantivele feminine: и, ана́ кач'áјицца фс'у вр'éм'а на-тых дубáх, на-зълат'ы́х цъп'áх; -кафс'у́ вр'éм'у; адна́ вр'éм'а.

Concluzii.

1. În limbile slave neutrul are semne gramaticale distincte (morfologice: flexiunea; sintactice: acordul). Aceste semne aproape că lipsesc la lipovenii din comunele anchetate. Prin urmare, la ei genul neutru este o categorie gramaticală pe cale de dispariție.

2. Categoria substantivelor neutre este absorbită de genul feminin. Substantivele acestea se comportă însă ca femininele de cele mai multe ori numai la nominativ singular. Declinarea lor prezintă, în general, forme cazuale oblice normale.

3. Fenomenul discutat este aproape identic cu acela din graiurile velicoruse meridionale.

4. Substantivele românești împrumutate de lipoveni (cu desinența în -e) au intrat în graiul lor în categoria femininelor.

ТЕНДЕНЦИЯ РАЗРУШЕНИЯ СРЕДНЕГО РОДА У ЛИПОВАН ИЗ СЁЛ ЖУРИЛОВКА И САРИКИОЙ (ОБЛ. ДОБРУДЖА)

(Р е з ю м е)

Настоящая статья трактует грамматический процесс в морфологической системе говора липован сёл Журиловка и Сарикиой, обл. Добруджа: тенденцию разрушения среднего рода.

Средний род находится в грамматической системе этого говора по пути своего разрушения. Существительные среднего рода переходят в категорию существительных женского рода на *-a*. Это явление можно легко наблюдать в согласовании с ними прилагательных, форм прошедшего времени глагола, местоимений и числительных *один* и *два*.

Следует отметить, что соответствующие существительные выступают как существительные женского рода в большинстве случаев лишь в именительном падеже единственного числа. Их склонение имеет вообще нормальные косвенные падежные формы. Во множественном числе существительные говора, вообще, и существительные среднего рода, в частности, представляют собой ясно выраженную тенденцию унификации родовых форм в склонении.

Под влиянием румынского языка, румынские существительные, оканчивающиеся на *-e* и вошедшие в говор липован, выступают как существительные женского рода.

---

[8] Despre acest fenomen la alte graiuri rusești vezi M. A. Jovtobriuk, *Морфологические особенности зауральских говоров русского языка*, în Наукові записки Черкаського Державного Педагогического Института, vol. XII, 1958, pp. 117—118

LA TENDANCE À LA DISPARITION DU GENRE NEUTRE CHEZ LES LIPOVANS DE JURILOVCA ET SARICHIOI (RÉG. DOBROUDJA)

(Résumé)

Les auteurs étudient un processus grammatical du système morphologique lipovan dans le parler des communes de Jurilovca et de Sarichioi (rég. adm. de Dobroudja): la tendance à la disparition du genre neutre.

Le genre neutre est en effet, dans le système grammatical de ce parler, en voie de disparition: les substantifs neutres passent dans la catégorie des substantifs féminins terminés en *-a*. Ce phénomène est aisément observable dans leur type d'accord avec les adjectifs, avec le temps passé des verbes, avec les pronoms et avec les numéraux 1 et 2.

Il faut remarquer que les substantifs en question ne se comportent comme des féminins, le plus souvent, qu'au nominatif singulier. Leur déclinaison présente en général des formes normales de cas obliques. Au pluriel, les substantifs lipovans en général et ceux de genre neutre en particulier manifestent une tendance prononcée à l'unification des formes du genre dans la déclinaison.

Sous l'influence du roumain, les substantifs roumains à désinence -e entrés dans le parler des Lipovans se comportent comme des féminins.

NOTE DESPRE CĂLĂTORIILE LUI COŞBUC ÎN STRĂINĂTATE

de

GAVRIL SCRIDON

În rîndurile ce urmează dorim să aducem unele precizări în legătură cu drumurile făcute de poetul George Coşbuc în străinătate.

George Coşbuc a întreprins mai multe călătorii în străinătate, fie cu scopul de a se trata medical, fie pentru a studia limba italiană. În datarea şi stabilirea itinerarului şi a scopurilor am folosit materialele aflate la Fondul de manuscrise Coşbuc de la Biblioteca Academiei R.P.R., informaţii din presa vremii şi scrisori familiale.

Cel dintîi drum îl face Coşbuc la Karlsbad (Karlovy-Vary), în iunie 1898. E bolnav de rinichi şi urmează tratament balnear în vestita staţiune balneo-climatică cehă timp de o lună[1].

O călătorie de durată mai lungă, combinînd tratamentul balnear cu cercetarea ştiinţifică, este aceea din vara anului 1902. Poetul, care tradusese pînă atunci şi publicase mai multe fragmente din *Divina Comedie* a lui Dante, după o versiune germană, se hotărăşte să reia totul pe baza textului original. Italieneşte Coşbuc nu învăţase la şcoală. Pasiunea însă fiind atît de puternică, a început studiul limbii italiene, limbă pe care va ajunge să o vorbească bine, dar cu inevitabile greşeli, pe care i le corecta prietenul său Octavian Domide din Gherla.

În 1902 Coşbuc petrece cîtva timp în Italia, venind de la Karlsbad, ceea ce se poate deduce din itinerarul fixat într-un carnet de notiţe: Bucureşti—Braşov——Budapesta—Karlsbad[2]. În acest carnet poetul explică simbolul cerbului: „Cerbul e legendă veche, simbol al soarelui, şi are a face cu toate apele vindecătoare şi cu scalda"[3].

Coşbuc a poposit în orăşelul Riva, aşezat pe malul nordic al lacului Garda. Din balconul hotelului în care locuia, perspectiva era deosebit de pitorească: „Pe la 10, în balcon, nori peste Riva, lumină albă, în sud, pe lac, în Italia, albă ca în zori... Fete culeg pere în parc (spre nord), vorbesc italieneşte aşa de frumos"[4]. Oraşul privit noaptea: „Riva noapte, pomişorii ca căciuli de bersalieri, colibi indiene, licurici prin oleandri enormi; nu dorm, balcon vecin... unul mă scuipă în ceafă. Pîrîul dintre Du lac şi Palace... la sf. Madalena, lumină ca o candelă. Peste monte Baldo neguri, privighetorile ciau-ciau... ci-ci-ci-ciau şi rill-ci, rlceio-ci-ci-ci-ciorecio, multe şi se sufăr-broaşte prin trestiş, cîntec vechi de acasă. Prin chiparoşi cîntă vîntul, nori...

Mă uit noaptea peste Riva. Ce poetic, ce misterios, dar să nu ştii că de vale umblă trăsuri, că jos e presă [înghesuială, n. n.] prin berării, prin cafenele. Acolo pe Rocheta sus să fii Zeos, pe tron, fără moarte, fără dureri, să te uiţi în jos, să

[1] *Revista Orăştiei*, IV (1898), nr. 8 (21 februarie), p. 31.
[2] George Coşbuc, *Amicul meu din Torbole*, în „Universul literar", 1902, nr. 38.
[3] Mss. Coşbuc, Biblioteca Academiei R.P.R., VII, Carnetul K.
[4] V. nota 3.

nu știi că există și proza. Ce cuminți grecii cu Zeos pe Olimp, se uită în jos, privește, nu se amestecă în afacerile lumești și D-zeul creștin vede toate"[5].

Pe malul lacului Garda, poetul a intrat, odată, în discuție cu un pescar din satul Torbole, cu care a băut vin bun „negru". Antrenat în discuții cu pescarul, poetul a pierdut vaporașul care trebuia să-l ducă la Riva și a făcut drumul, noaptea, cu barca prietenului său, pescarul. De data aceasta, Coșbuc își adună însemnările și le publică la întoarcerea din Italia în *Universul literar,* sub titlul *Amicul meu din Torbole*[6]. Desprindem din aceste note descrierea nopții pline de lună: „Și era o minune lacul în reflexul lunii, liniștit și cu dungi de aur pe luciul albastru-verde. De-a dreapta uriașele coaste ale muntelui Baldose scăldau în lumină și tot malul de sub poalele lor se vedea limpede cu turnurile de castele, cu pădurile de măslini și vechile sate împrăștiate pînă sus pe coastă. Iar celălalt mal era întunecat de pereții de stîncă, care pe partea aceasta cad parcă de-a dreptul din cer în mijlocul apei. Pe sub stînci pe acolo era noapte"[7].

Nu știm precis scopul șederii lui Cobșuc la Riva. Probabil s-a dus acolo să învețe italienește și să se recreeze în același timp. Presupunem că poetul era destul de strîmtorat sub aspect pecuniar, mai ales în raport cu lumea bogată care popula atît Karlsbadul, de unde venise, cît și Riva. Era scriitor, nu avea deci bani și face următoarele reflexii, notate în același carnet de călătorie: „Munca literatului nu se preface numai decît în bani, ci tîrziu sau niciodată, sau cel puțin după moarte cînd nu el uzează de averea ce reprezintă munca lui, ci editorii și publicul. Nu e respect de munca intelectuală"[8].

În unele carnete de călătorie Coșbuc notează, zi de zi, fiecare ban cheltuit: tren, hotel, masă, țigări, ziare etc.

În 1910, cu acceleratul și personalul, pe linia Vîrciorova—Timișoara—Marienbad (Marianské Lazne), Franzensbad (Frantiskovy Lazne). Coșbuc se duce din nou la Karlsbad. Poetul e bolnav, are crize de stomac, după cum ne informează într-o însemnare din carnetul conținînd această călătorie: „Am avut arsură în stomac pe la 5—8 dimineața — n-am băut nimic. Am mîncat 2 sardele Lesa cutia de la Mercur, untdelemn de nuc — cartofi cu smîntînă foarte grasă. Cașcaval grecesc 2—3 bucățele înainte zilele untdelemn mult cu sarmale de varză, mazăre cu ceapă prăjită, ciorbă mănătîrci"[9]. Coșbuc a vizitat și Viena (muzee, librării, bibliotecile din Ludwigstrasse 23, grădina botanică, grădina zoologică; își notează, pentru a se abona, revista „Illustrierte Tier- und Gartenwelt", văzută la Edison din Viena)[10].

Drumul întoarcerii duce pe la Cluj—Apahida—Dej—Beclean—Bistrița, cu abatere pe Valea Someșului Mare, prin locurile copilăriei.

În anul următor, 1911, Coșbuc face una din cele mai lungi călătorii în străinătate. Stă mai bine de o lună la Karlsbad, de pe la începutul lui mai pînă în 2 iunie. Se vede că, în drumuri mai vechi, poetul a fost la Karlsbad împreună cu soția sa, Elena. Într-o scrisoare pe care i-o trimite, la 16 mai 1911, la Karlsbad, din București, poetului, soția scrie: „Tăticule dragă. Am primit amîndouă scrisorile din Karlsbad și mult haz am făcut de spanac, dar de cafeaua turcească de-abia ne-am putut potoli rîsul. După cum văd sînt bolînzi rău bieții de nemți. Tocmai voiam să te-ntreb de elefant dacă mai există; dar după cele scrise are de gînd să mai dureze; și de Piața cu ulcelele mi-aduc aminte. Îmi pare bine că ești mulțumit de odae și te simți bine dispus și cum ai găsit și cîțiva români ai cu cine schimba cîte o vorbă. Cu stomacul cum o duci, tot constipat? Nu mînca tot la un loc, poate schimbînd să găsești o mîncare mai bună. La cafea dimineața să mănînci și unt cu miere, este foarte bună ca purgativ. Dar cu premenelele ce ai făcut, ciorapii cred că ai dat să ți-i spele? Cu șase perechi nu ai avut tocmai multă vreme ce schimba. Noi sîntem bine dar sărbătorile și duminicile ne este foarte urît. Vremea a fost rece de vreo 5 zile plouă. Astăzi după prînz am ieșit cu Alexandru și

---

[5] V. nota 3.
[6] V. nota 2.
[7] V. nota 2.
[8] V. nota 3.
[9] Msse Coșbuc, Biblioteca Academiei R.P.R., VII, 4.
[10] V. nota 9.

i-am cumpărat ghete; de acolo am fost la mama unde am cinat şi pînă să venim acasă s-a făcut 11, acum este aproape de unu şi nu ştiu de ce nu-mi e somn de loc"[11].

Reiese, din restul scrisorii, că poetul a poposit cîteva zile la Viena, înainte de a se opri la Karlsbad. Aici a cheltuit 830,25 coroane: odaia la hotelul Port cu 6,50 coroane pe zi (cu bacşişul ei) = 253,50 cor.; restul de 576,75 cor.: mîncare, cămăşi, haine, tutun, masaj, teatre, cărţi, taxă de muzică, lucruri trebuincioase, plus bacşişurile generale la hotel şi biletul pînă la Pilsen (Plzeň). De la Karlsbad, Coşbuc vine cu trenul direct la Feldru (Năsăud), la sora sa Angelina, unde soseşte la 10 iunie, sîmbătă seara[12].

În anul următor, 1912, George Coşbuc întreprinde o călătorie de studii în Italia, unde stă timp de şase săptămîni[13]. Poetul a plecat pe la sfîrşitul lunii mai, după cum deducem din însemnările sale, şi s-a întors, trecînd prin Arad, în a doua jumătate a lunii iulie. Coşbuc a stat la Florenţa, făcînd cercetări danteşti în bibliotecile de acolo. A vizitat oraşul: piaţa Senioriei cu piatra rotundă, neagră, pe care a fost ars Savonarola, San Marco, piaţa Sf. Cecilia, podurile de peste Arno. Oraşul e murdar, sărac, ruinat: „Să priveşti dintre Ponte Caraja şi Ponte Trinità latura de case dincolo de Arno între Trinità Ponte şi mai departe — ce mizerie! Ruine şi sărăcie" scrie Coşbuc[14]. El îşi notează multe studii danteşti (în această vreme era subjugat cu totul de Dante şi scria, paralel cu traducerea *Divinei Comedii,* un studiu despre operă, direct în italieneşte). Urmăreşte felul de a vorbi al florentinilor. Pe o pagină a carnetului (5 iulie 1912) găsim următorul comentar despre Dante: „D/ante/ a scris pentru meditaţie, pentru solitudine, pentru cei ce văd cu ochii şi dincolo de litera cărţii, pentru filozofi, pentru artişti. Nu pentru delecţia uşuratică între prînz şi cafea neagră, nu pentru cenacle de guralivi, nu pentru babe şi Berta della mullina"[15].

Revenit din Italia, probabil trecînd şi prin Veneţia şi cu vaporul pe la Fiume, Coşbuc se abate, ca de obicei, prin Ardeal şi apoi, de acolo, la Bucureşti.

Cercetările ulterioare vor putea preciza şi alte detalii ale drumurilor lui George Coşbuc în străinătate. Un comentar pe marginea lor, ceva mai tîrziu.

---

[11] O scrisoare a Elenei Coşbuc, primită de la înv. Victor Neamţu din Feldru (Năsăud).
[12] V. nota 9.
[13] V. nota 9.
[14] V. nota 9.
[15] V. nota 9.

UN PROIECT DE DICȚIONAR DIN 1759

de

ELENA PERVAIN

Proiectul de dicționar al limbii române, conceput la Blaj, în preajma anului 1759, reprezintă începutul activității lexicografice a Școlii ardelene. In legătură cu acest moment important din lexicografia noastră s-a scris puțin. L-au discutat în treacăt ori l-au semnalat numai T. Cipariu, N. Iorga, Z. Pîclișanu și, recent, Mircea Seche.

Plecînd de la o scrisoare cu data de 2 noiembrie 1759, adresată de către Grigore Maior lui Petru Pavel Aaron, Timotei Cipariu[1] ne informează că „pre atunci" (1754—1759) era plănuită lucrarea unui dicționar și că sarcina de a-l redacta o avea Grigore Maior. Cipariu nu publică scrisoarea, deoarece, după cum singur mărturisește, n-a putut-o găsi în biblitecile din Blaj. N. Iorga[2] nu aduce nimic nou, iar Zenovie Pîclișanu[3], discutînd pe marginea unor scrisori pe care nu le cunoaște, ajunge la concluzii discutabile sau inexacte. Mircea Seche[4], preluînd materialul lui Pîclișanu, susține următoarele: „Pe la jumătatea secolului al XVIII-lea înregistrăm primul proiect al unui dicționar unilingv (sic!) românesc, după cît se pare de mari proporții. În anul 1759 episcopul Petru Pavel Aaron propune lui Grigore Maior, tatăl (sic!) lui Petru, colaborarea în vederea redactării unui astfel de lexicon. Ni s-a păstrat doar răspunsul favorabil al acestuia, datînd din ziua de 2 noiembrie a aceluiași an. Proiectul, părăsit apoi cu totul, marchează începutul contribuției școlii ardelene la lexicografia românească, remarcabilă abia în veacul următor."

Datele aduse în discuție pînă în prezent pot fi corectate și completate pe baza a două scrisori, care se află în arhiva Bibliotecii Academiei R.P.R., Filiala Cluj (vezi *anexele*). Este vorba de scrisoarea din 17 octombrie 1759 a episcopului Petru Pavel Aaron către Grigore Maior (socotită pierdută de către Z. Pîclișanu și Mircea Seche) și de scrisoarea lui Grigore Maior către P. P. Aaron, din 2 noiembrie 1759, despre care T. Cipariu afirma că n-a găsit-o.

Din cele două scrisori se desprinde că P. P. Aaron, Grigore Maior[5] și Silvestru Caliani[5] au hotărît, se pare în primăvara anului 1759, începerea redactării unui dic-

---

[1] *Acte și fragmente*, Blaj, 1855, p. 224.

[2] *Istoria literaturii romîne în secolul al XVIII-lea*, vol. II, București, 1901, p. 283.

[3] *Din istoria Dicționarului de Buda*, în „Transilvania", an. LII (1921), p. 260.

[4] *Schiță de istorie a lexicografiei romîne I*, în „Limba romînă", VIII (1959), nr. 6, p. 9.

[5] Grigore Maior și Silvestru Caliani, după studii făcute la Roma s-au stabilit în mănăstirea sf. Treime din Blaj în 1747. În anul 1754 amîndoi devin profesori. Grigore Maior, om de cultură cu vederi progresiste, a înzestrat biblioteca mănăstirii cu cărți aduse de la Viena. Fiind și bibliotecarul mănăstirii, credem că Grigore Maior a putut cunoaște dicționarul latinesc-romînesc al lui Teodor Corbea, care probabil i-a sugerat ideea scoaterii unui dicționar. Maior a fost episcop din 1773 pînă în 1782, cînd se retrage, silit. Moare în 1785.

Mircea Seche susține greșit că Grigore Maior a fost tatăl lui Petru Maior. Tatăl acestuia se numea Gheorghe și a fost protopop la Căpușul-de-Cîmpie. Nicolae Iorga (*op. cit.*, p. 234 și 241) a demonstrat că cei doi nu erau nici măcar rude.

ţionar „spre slujba şi folosul obştii"[6]. Realizarea dicţionarului a fost încredinţată lui Grigore Maior şi colaboratorului său Silvestru Caliani. Admonestările episcopului dovedesc că cei doi redactori au tărăgănat munca la dicţionar, probabil nici nu au început-o. Grigore Maior promite, în numele său şi al lui Silvestru Caliani, că „vom sili din putinţă părinteştii mării tale aşteptări a răspunde cu faptul."

Proiectul, nerealizat de Grigore Maior, a fost continuat şi dus la îndeplinire de către elevul şi colaboratorul său, Samuil Micu, care în 1801 termină *Dictionarium valachico-latinum*[7]. Samuil Micu şi-a făcut studiile la Blaj sub îndrumarea lui Grigore Maior, care l-a învăţat gramatică şi sintaxă românească şi l-a nutrit cu ideile înaintate ale timpului. Grigore Maior s-a bucurat de multă dragoste şi stimă din partea fostului său elev, care îi închină pagini pline de căldură în volumul IV din *Istoria, lucrurile şi întîmplările românilor*[8]. Iată cuvintele cu care îşi încheie aprecierile: „... Bun părinte şi cătră toţi blînd şi cu voie bună s-au arătat, cu toţii frumos vorbind, uşa lui tuturor era deschisă."

În concluzie, cel care şi-a dat seama, pentru prima dată la noi, de importanţa naţională a unui dicţionar şi care, la îndemnul lui P. P. Aaron, a plănuit redactarea lui a fost Grigore Maior[9]. Date fiind relaţiile atît de strînse dintre Gr. Maior şi S. Micu, este plauzibilă ipoteza ca Samuil Micu să fi preluat şi concretizat ideea profesorului său. Ba mai mult, nu este exclus ca Grigore Maior să fi inceput redactarea, iar Samuil Micu să fi utilizat materialul redactat în dicţionarul său.

ANEXE

I

C(instit) în H(ri)stos frate,

Fiindcă şi frăţia ta şi părintele Silvestru înaintea celor mari cu deadinsul v-aţ[i] fost jeluit cum că n-aţi avea prilej precum detoria chemării pofteşte a exerţălui şi a chivernisi apostoliceasca slujbă, (precum cu adevărat şi alţii de multe ori şi în multe rînduri vă ponosluie cu înzădarnica pierdere a vremii), între alte cuvio[a]se prilejuri, mai astă-primăvară şi la apostoliceasca slujbă aţi fost rînduiţi şi trimişi, care — cu adevărat — unde şi precum aţi vrut, iară nu unde, cum şi precum aţi fost trimişi o aţi fost urzit. După care dîndu-să mai mare împedecare, pe lîngă chivernisirea gramaticilor şi a neopreoţilor *vi s-au fost încredinţat, care mai înainte ne-aţi fost făgăduit începerea şi săvîrşirea lexiconului, spre slujba şi folosul obştii. Aceasta de o aţi început şi de o contină1uiţi nu ştim.*

Iarăşi aceasta şi cu părintească jele ne caută a auzi, cum că doao aici [la Blaj] biserici avînd, după mergerea noastră la Diată, una dintr-însăle, între atîţia eromonaşi şi preoţi, mai fără de slujbă ar fi rămas, iară la ceialaltă de-abia vin [?] ieromonaşii după „Blagoslovită-i împărăţia tatălui", încă şi aceasta de nu-i împiedecă vreme[a] ploioasă [.........]

Încă mai mult, cum că numai frăţia ta însuşi, ce şi pe preotul sau parocuşul locului l-ai fi luat la îndelungată şi deşartă călătorie, pentru care pricină nu numai biserica fără slujitori, ci şi poporul rămîind fără păstoriu, s-ară fi întîmplat

---

[6] Credem că este vorba de un dicţionar în care cuvintele româneşti urmau să fie explicate în limba latină iar unele, poate chiar în limba română. Asemenea dicţionare, în acelaşi timp explicative şi bilingve sau poliglote, erau frecvente la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi în prima jumătate a secolului al XIX-lea (dicţionarul lui Micu, versiunea bilingvă din 1801 şi versiunea în patru limbi din 1805; *Lexiconul romînesc-nemţesc* al lui I. Budai-Deleanu, început în 1784—1785, gata de tipar în 1818; *Lexiconul de la Buda*, în patru limbi, 1825).

Despre un dicţionar unilingv, aşa cum se exprimă M. Seche, nu putea fi vorba.

[7] In acest dicţionar cuvintele româneşti sînt explicate în limba latină. Incidental, apar şi definiţii româneşti. Versiunea bilingvică a fost publicată, întîia oară, de Gáldi László, *Samuelis Klein Dictionarium valachico-latinum*, Budapesta, 1944.

[8] Vezi ms. 70, fond Oradea, p. 274—286; citatul este la p. 286.

[9] Vezi Gáldi László, *op. cit.*, p. 9.

de şi bolnav, pentru lipsa păstorului şi a duhovnicului, aici la mitropolie în Blaj ar fi răposat fără taina ispovedanii, pentru care lucru preotul adecă va avea plata sa, iară frăţia ta poţi înţălege ce mîngăiere poate avea păstoricească grija [= grije a] noastră pentru unele ca acestea?

Drept aceea, ca să nu fie ceva scădere despre privigherea noastră şi despre datoria chemării frăţiilor voastre, şi ca să nu să dea pricină au perderei nepreţuitei vremi, au deşertelor călătorii, pentru urîrea trîndăvirii, au vrednicilor ponosluri şi vorbe celor dinafară, cum că fără nice un sporiu vă petreceţi vremea, dîndu-să destul prilej a spori în cele sufleteşti după detoria chemării şi rînduitei [da]torii, am judecat de lipsă a fi cum [=ca] frăţia ta cu numitul mai sus părintele Silvestru (ceialalţi fraţi fiind cu destule cuprinşi), *lîngă încredinţatul lucrul lexiconului,* carele nefiind şpeculativus nimică să va împedeca, să rînduieşti pe toată săptămîna doao zile, mai ales cele de recreaţie, [.....], pe care vreme toţi detori ...(?) din toate şcoalele a să aduna într-una şi acolo frăţiile voaste să le tîlcuiţi şi să-i învăţaţi învăţăturile cele creştineşti tipărite şi mai ales dialogul sau cunoştinţa sf(in)tei uniri, care-i mai de lipsă spre spăsenie şi împrotiva cărie mai multă rătăcire se află, carea ca să le-o descoperiţi mai cu spori, de lipsă este întii înşivă bine să o deprindeţi din izvoade, ca şi mai lesne în şcoale şi afară să[o] puteţi sămăna [...............]

În coşteiul nostru, Blaj, 17 oct. 1759

II

Preasfinţite şi prealuminate măria ta părinte!

La cele ce-mi scriseşăşi (sic) măria ta acum mai pre urmă, încîtu-i despre cele din casă, adecă despre paza s(fin)tei biserecí, despre îndreptarea micilor, *despre lucrarea lexiconului iproci, vom sili din putinţă părinteştii mării tale aşteptări a răspunde cu faptul;* aşa zisăşi să prinză şi celalalt frate, căci aceasta ni-i chiemarea, plecarea, gîndirea din tinereţele noastre.

Încîtu-i apoi ap(o)s(to)liceasca slujbă din casă afară, eu unul spre aceasta şi acum nu-s gata nici cu căruţă, nici făr' de dînsa a mă îndemna, fiindcă întîie slujba sau legătura mea de-acuma este una: grijea căsii. Aşa zic fraţii, a lor cuvînt este.

Hei, numai noi ştim şi carii au văzut, cît ne custă noao şi cea de mai astă-primăvară poslanie! Umblam huliţi, loviţi şi mai cu capul amînă, pentru carile toate de la toţi, în loc de ceşi ceva(sic) ajutoriu sau mîngăiere, apăsare şi împutare am simţit pînă acuma. Mai pre urmă, ştiu cui am crezut, într-a cui nume şi cinste am umblat şi umblu pe unde umblu. Acesta căile mele am întreagă nădejde să nu le lase deserte, că tot ce fac eu fac din începere dreaptă, avînd pentru săvîrşire numai una: mai mare slava sfinţii sale. Şi dacă eu încă nefiind în rînd şi de obşte (ştie D(um)n(e)zeu că nu minţ) tot m-am silit după vîrtute a adauge spre creşterea, întemeierea şi împlinirea aceştii căsi, cu cît mai vîrtos acuma sînt (sic) legat, rămîind al mării tale prea umilit, Grigore Maer mp.

La s. Troiţă, 2 noiem(brie) 1759

PE MARGINEA „MIORIȚEI"

de

DUMITRU POP

De mai bine de un secol, balada populară *Miorița* a suscitat nu numai interesul folcloriștilor, ci și a altor cercetători și oameni de cultură care s-au străduit să-i stabilească originea și destinul ei în cultura românească.

Ceea ce lipsea mai ales cercetătorilor era cunoașterea temeinică a materialului faptic, a formelor pe care balada le-a înregistrat în lunga sa existență pe teritoriul nostru etnic. Chiar dacă au intuit uneori bine anumite aspecte, interpreții *Mioriței* nu reușeau să-și argumenteze convingător punctul de vedere și să tragă toate concluziile ce se impuneau, aportul lor mărginindu-se de regulă la simple contribuții. Apreciată unanim ca cea mai reprezentativă creație folclorică a poporului nostru, *Miorița* nu s-a putut învrednici astfel de un studiu pe potriva importanței netăgăduite pe care o deține în cultura românească și universală.

Unul din principalele merite ale lucrării recent apărute a lui Adrian Fochi, *Miorița, Tipologie, circulație, geneză texte*[1] — întîia monografie a baladei — constă în faptul că strînge pentru prima oară la un loc variantele ei culese, care se ridică la cifra impresionantă de peste 900.

Nu ne vom ocupa acum de lucrarea de incontestabilă valoare a lui A. Fochi, ci vom folosi prilejul pentru a pune în circulație alte cîteva variante, care vin să îmbogățească documentele folclorice referitoare la această capodoperă a patrimoniului popular românesc. Chiar dacă prin conținutul lor mărturiile pe care le publicăm nu aduc lucruri simțitor deosebite față de cele cunoscute, avem credința că în cazul *Mioriței* lucrul acesta nu este de prisos. Dacă pentru cele mai multe din celelalte balade documentarea este relativă, cel puțin pentru cele mai importante ea trebuie să fie dusă pînă la limita posibilă, pentru a cunoaște cît mai amănunțit originea, geneza, evoluția și toate implicațiile lor. Studiul lor adîncit, pornind de la o asemenea documentare, ar putea aduce contribuții de seamă și în ceea ce privește cunoașterea în ansamblu a eposului popular românesc, precum și problemele de bază ale dezvoltării poporului român.

Cele 36 de variante pe care le publicăm provin din 30 de localități transilvănene, cele mai numeroase fiind situate în nord-vestul provinciei; 14 din acestea figurează și în culegerile anterioare, așa fel încît numărul localităților noi ce se adaugă pe

[1] Editura Academiei Republicii Populare Romîne, 1964.

harta răspîndirii baladei se reduce la 16[2]. Dar chiar atunci cînd textele provin din localități cercetate mai înainte, ele nu sînt identice cu cele publicate; uneori aduc față de acestea unele deosebiri, alteori atestă circulația unui tip deosebit. Pe de altă parte ,unele din mărturiile anterioare poartă semnele evidente ale imixtiunii culegătorului[3]; confruntarea lor cu cele pe care le tipărim acum poate contribui la clarificarea lucrurilor.

Toate variantele pe care le publicăm îndeplinesc funcția de colind; într-un singur caz (text 6) se menționează că se cîntă. 24 din ele se încadrează primului ciclu (7/8 silabe) din clasificarea preconizată de A. Fochi, ilustrînd următoarele tipuri: *tip 1 clasic* (11, 12, 17, 18, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 31); *tip 2* (4, 5, 6, 10, 13, 14, 19, 21, 36); *tip. 3 (subtip. b* (1, 3). Celelalte 12 variante se încadrează celui de al doilea ciclu (5/6 silabe) din clasificarea lui A. Fochi, ilustrînd următoarele tipuri: *tip 1* (7, 8, 9, 15, 16, 28[4], 30[5], 33); tip 2 (27); *subtip. a* (32); *subtip. b* (34, 35). O situație aparte prezintă textul nr. 2, care se încadrează *ciclului I, subtipului b,* dar care nu poate fi raportat la un anume tip, deoarece în locul despărțirii de mamă apar „prietenii" rămași „pe cei muncei / Cu cei bieți de mielușei; / Cu cele biete oi șchioape, / O rămas pe cele groape". În ceea ce privește varianta de la nr. 33, ea prezintă și influențe ale *tip.* 5, din cel de al doilea ciclu.

O bună parte a textelor pe care le publicăm provin din Arhiva cercului științific studentesc de folclor al facultății noastre (A. C. F. C.: 2, 6, 15, 23, 24, 26, 29, 30), fiind culese fie cu ocazia unor anchete colective, efectuate în cîteva localități din regiunea Cluj, fie individual, de către membrii cercului. Altele (3, 4, 5, 7, 17, 18, 19, 20, 32, 33, 35, 36), făcînd parte din aceeași arhivă (Fond. B), au fost adunate de studenții de la cursurile fără frecvență. Cele mai multe din variantele de pe valea Sălajului (raionul Cehu Silvaniei: 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16) sînt rezultatul unei culegeri de amploare, întreprinsă cu cîțiva ani în urmă cu ajutorul elevilor Școlii medii din Cehu Silvaniei, sub conducerea prof. Silviu Pop. Patru texte (1, 21, 27, 34) sînt reproduse din teze de stat prezentate la facultatea noastră în anii trecuti și dintr-o lucrare citită în cadrul cercului științific. În sfîrșit, alte trei variante (22, 28, 31) au fost culese personal, cu prilejul unor anchete folclorice în Munții Apuseni.

Dat fiind nivelul foarte inegal de pregătire al culegătorilor, textele adunate sînt și ele inegale sub raportul autenticității cu care redau graiul informatorilor și în general al tehnicii de culegere. Alături de unele care folosesc cu exactitate sistemul de transcriere fonetică, există altele în care acesta apare cu inconsecvențe sau incorectitudini, iar cele adunate de elevi nu-l utilizează de loc. Din motivul acesta am considerat că e mai potrivit să literarizăm toate textele. Dincolo de aceasta, avem credința că ele reproduc cu fidelitate versurile comunicate de interpreții populari.

În cîteva cazuri nu se menționează vîrsta sau numele informatorului, iar în ceea ce privește timpul cînd au fost notate variantele, se menționează numai anul. Cu toate lipsurile amintite, credem că tipărirea celor 36 de variante nu poate fi decît utilă.

1

CÎNTECU' PĂCURARULUI

În vîrvuțu' muntelui
Șădu-și trei păcurărei
Cu oile după ei.
Pă cel mai mic l-o mînat
Să întoarne oile.
Oile el le-o-nturnat,
La moarte l-o judecat:
Să-l împuște or să-l taie,

---

[2] Nănești, Cearda (raion. Sighet), Libotin (raion. Lăpuș), Urmeniș, Aluniș, Odesti, Giurtelec, Biușa (raion. Cehu Silvaniei), Băița (raion. Gherla), Mînăstireni (raion. Huedin), Mănăștur (orașul Cluj), Izvoarele (raion. Aiud), Steia (raion. Brad), Girișul Negru, Talpoș (raion. Salonta), Bîrza (raion. Luduș).

[3] De exemplu în A. Fochi, *lucr. cit.*, p. 991—992 și 996—997

[4] În locul fetei de maior apare „fata de împărat" (vezi o variantă asemănătoare în Fochi, *lucr. cit.*, Trans. 90)

[5] Apare încercarea ciobanului de a se răscumpăra, oferind fluierul și turma (vezi Fochi, *lucr. cit.*, Trans. 73°).

Să-l pună între fărtaie [hotare]
Numa' el așa și-o zis:
„Dacă mă vreți omorî
Pe mine mi-ț îngropa
În strunguța oilor,
În locu' găleților;
În locuț de copîrșeu,
Beliți scoarță de durzău;
În loc de pînză pe-obraz,
Beliți scoarță de buhaș;
În locuț de luminele,
Sînt pe cer bugăte stele;
În mîna mea cea dreapta,
Voi să-mi puneți trîmbița;
La picioru cel stîngu,
Să-mi puneți și fluieru;
Și cînd vîntu' o sufla
Trîmbița o trîmbița,
Fluieru și-o fluiera,
Oile toate-or zbiera,
Voi acasă vi-s pleca,
Maica mea v-a întreba —
Că știu că m-o aștepta —
Cu cina caldă pă masă
Și cu apa rece-n vasă.
Mama mea cînd v-a-ntreba
Dacă vin și eu ori ba,
Spuneți c-am rămas pe munte,
Lingă niște oi cornute;
Spuneți c-am rămas pe văi
Păscînd niște oi bălăi
Și vin și eu mai 'napoi
Cu niște șchioape de oi.

Reg. Maramureș
Raion. Sighet
Sat. Nănești
Inf. Vancea Ileana (a lui Ionu lui Ștefan), 57 ani
Culeg. Vancea Ioan, 1963 (*Schița folclorică a satului Nănești,* teză pentru diploma de stat, 1963, p. 61—62)

2

DIN CEL VÎRVUȚ DE MUNCEI

Din cel vîrvuț de muncei
Strigă-și trei păcurărei.
Numa' unu dintre ei
Nu și-o strigat cum se strigă:
—„Eu pe-aicea de-oi muri,
Pe-aici mi-ți îngropa:
În strunguța oilor
Și-n locu găleților.
Fluieru și trîmbița
Mi li-ți pune de-a dreapta;
Ba fluieru de-a stînga.
Cînd vîntuțu' și-o sufla
Fluieru și-o fluiera,
Trîmbița și-o prinde-a zîce,
Oile toate s-or strînge,
După mine-or prinde-a plînge.
C-aia doi prietini a mei
O rămas pe cei muncei,
Cu cei bieți de mielușei;
Cu cele biete oi schioape,
O rămas pe cele groape.

A.C.F.C., 3297
Reg. Maramureș
Raion. Sighet
Sat. Bîrsana
Inf. Nemeș Pălagă, 45 ani
Culeg. Surdu Dragoș, 4 II 1961

3

SUS LA VERDELE DE MUNTE

Sus la verdele de munte,
La iarba pînă-n gerunche,
Umblă trei păcurărei
Cu oile după ei.
Cei mai mari în veri primari,
Cel mai mic îi străinic.
Tot îl mînă și-l adună
Cu oile la pășună;
Tot îl suie și-l coboară
Cu oile la izvoară —
Facu-i legea să-l omoară.
— Fraților, fîrtaților,
Voi dacă mi-ți omorî,
Acolo mă îngropați,
În strunga oilor,
În locu găleților;
Și-n locuț de copîrșău
Puneți scoarță de durzău;
Și-n locuț de luminele,
Îmi puneți patru nuiele;
În loc de pînză pe-obraz,
Puneți frunză de buhaș;
În mînuca de-a dreapta,
Tot îmi puneți trîmbița;
În mînuca de-a stînga,
Tot îmi puneți tilinca.
Cînd vîntuțu' și-a sufla,
Trîmbița și-a trîmbița,
Tilinca și-a tilinca.
Mai lăsați-m-o lecuță,
Să-mi bag mîna-n curăluță,
Să-mi scot albă hîrtiuță,
S-o trimet l-a mea măicăță,
Să-mi tragă cu clopotu',
Ca să știe tot satu'
C-o murit păcurariu;
Să-mi tragă cu clopotele,
Să mă cînte surorile.
Și-a veni ziua crucii,

Voi la țară-ți cobori,
Măicuța v-a întreba:
— Unde mi-o rămas slujba?
Voi ziceți: „pre cele văi,
Cu oile mai bălăi";
Voi ziceți: „pre cele groape
Cu oile cele schioape"!
Măicuța m-a aștepta
Tot cu cina caldă-n masă,
Și cu apa rece-n vasă.

A.C.F.C. Fond. B.
Reg. Maramureș
Raion. Sighet
Com. Sarasău, satul Cearda
Inf. Oros Nicoară, 71 ani
Culeg. Florin Lică, 6 VI 1956

4

TREI PĂCURĂRAȘI PE MUNTE

Trei păcurărași pe munte
Și tustrei îș ca și zmăii,
Cel mai mic, turma mai mîndră.
Pînă turma și-o strîngea
Cei doi legea i-o făcea:
O' să-l taie, o' să-l puște.
— Pe mine nu mă pușcați
Numai capul mi-l tăiați;
Pe mine mă astupați
În staolul oilor,
În țarcul miorilor;
Lut pe mine nu puneți,
Numa'arma singură,
Fluieru după cura.
Cînd vîntuțu' a sufla,
Fluieru a fluiera,
Oile s-or aduna
Și pe mine m-or căta.
O! sărace oi bălăi,
Cum îți plînge voi pe văi!
O! sărace oi cornute,
Cum îți plînge voi pe munte!
C! sărace oi săine,
Cum îți plînge după mine!

A.C.F.C. Fond. B.
Reg. Maramureș
Raion. Lăpuș
Com. Rogoz
Inf. Herman Ileana, 60 ani
Culeg. Ordentlich Dumitru, 1964

5

TREI PĂCURĂRAȘI PE MUNTE

Trei păcurărași pe munte
Au trei turme de cornute.
Din ei unu-i străinel,
Ca o lună-ntr-un inel;
Și pe-acela l-o mînat
S-abată oile-n sat.
Cînd oile le-abătea,
Ei mare lege-i făcea:
O' să-l puște, o' să-l taie,
C-are-o turmă bucălaie.
— Nu mă pușcați, nu mă tăiați,
Numai capul mi-l luați;
Și pe mine mă-ngropați;
În turișul oilor,
În jocuțul mieilor;
Pe mine pămînt nu puneți,
Numai dragă gluga mea,
Fluierișc-alăturea.
Fluierișca îi de soc,
Tare m-o cînta cu foc!
Fluierișca îi de fag,
Tare m-o cînta cu drag!

A.C.F.C. Fond. B.
Reg. Maramureș
Raion. Lăpuș
Com. Rogoz, sat. Libotin
Inf. Petrenciuc Ileana, 35 ani
Culeg. Tira Petru, 15 V 1960

6

ÎN VÎRFUȚU' MUNTELUI

În vîrfuțu' muntelui
Sînt trei răi păcurărăi,
Numa'unu-i mai strein;
Tot pe-acela l-o mînat
Ca să-ntoarne oile:
Pînă oile-ntorcea
Lui legea că i-o făcea:
O' să-l puște, o' să-l taie.
— Pe mine nu mă-mpușcați
În strunguța oilor!
Pe mine pămînt nu puneți
Numa' dragă gluga mea,
Fluieru după curea.
Cînd vîntuțu-a jujăi,
Fluieru meu a hori,
Cele oi mîndre, bălăi,
Mîndru m-or cînta pe văi!
Cînd vîntuțu-a șuiera,
Fluieru meu a cînta,
Oile s-or aduna
Și pe mine m-or cînta.
Cele oi mîndre, cornute,
Mîndru m-or cînta pe munte!
Cele oi, mîndre, bălăi,
Mîndru m-or cînta pe văi!

A.C.F.C. 3724
Reg. Maramureș
Raion Lăpuș
Com. Boiereni
Inf. Marton Maria, 32 ani
Culeg. Boier Elisabeta, 6 II 1961

7

TREI PĂCURĂREI

Trei păcurărei,
Trei turme de miei,
Trei turme de oi
La munte suiră,
Înainte ieșiră
Fată de maior
Cu brîu gălbinior.
— Hai, frați, s-o luăm!
— Tu de i lua,
Eu te-oi împușca!
— De mi-ți împușca,
Voi mi-ți și-ngropa
La stîna de oi,
La focuri de miei,
Lancea mea cea dulce
Mi-o puneți de cruce!
Fluierul cel drag
Mi-l puneți de steag!
Oile bălăi
M-or cînta prin văi;
Oile cornute
M-or plînge pe munte.
A.C.F.C. Fond. B.

Reg. Maramureș
Raion. Șomcuta Mare
Satul Hideaga
Inf. Pop Timofie, 95 ani
Culeg. Pop Cecilia, 10 II 1962

8

TREI PĂCURĂREI

Trei păcurărei
Cu trei turme de oi
Suie sus la munte
S-aduie oi multe.
Aici ce văzură?
Fata de maior
Cu galbîn baior.
— Hai, frați, s-o luăm!
— Tu de i lua,
Noi te-om împușca.
— Voi mi-ți împușca,
Voi mi-ți și-ngropa
În staur de oi,
În țărcuț de miei.
Lancea mea cea dulce
Mi-o puneți de cruce!
Fluierul cel drag
Mi-l puneți la cap,
Cînd vîntu-a sufla,
Oile-or zbiera,
Fluieru-a cînta,
Eu m-oi deștepta.

Reg. Maramureș
Raion. Cehu Silvaniei
Satul Urmeniș
Inf. Bancoș Maria
Culeg. Petric Maria

9

TREI PĂCURĂREI

Trei păcurărei,
Trei turme de oi
S-o suit la munte
S-aduie oi multe.
Dar ei ce aflară?
O fată de maior
Cu păr gălbior.
— Hai, frați, s-o luăm!
— Tu de i lua,
Noi te-om împușca.
— Voi de mi-ți pușca,
Voi mi-ți și-ngropa:
În staur de miei.
Oile-or veni,
Bine m-or jeli;
Și mieii-or juca,
Bine m-or cînta;
Fluierul cel dulce
Mi-l puneți de cruce!
Campăul cel drag
Mi-l puneți de steag!

Reg. Maramureș
Raion. Cehu-Silvaniei
Satul Aluniș
Inf. Suciu Gheorghe, 60 ani
Culeg. Mureșan Maria

10

TREI PĂCURĂREI

Trei păcurărei
Cu trei turme de oi
Si-unul dintre ei
E mai mititel.
Pe cel mic ei l-au mînat
S-abată turmele-n sat
Si lege i-au făcut:
Pușca-l-or, pușca,
Capu'i-or ciunta?
— Pe mine nu mă pușcați
Numai capu mi-l luați
Și pe mine mă-ngropați
În țărcuțu oilor,
Unde-i jocu'mieilor;
Pe mine lut nu țîpați
Numa'dragă bonda mea
Să mă-nvălesc eu cu ea.
Și la căpușelu meu

Puneți fluierașu meu
Fluieru mi-a fluiera,
Oile toate-or juca...
Cîte oi mîndre, săine,
Toate m-or cînta pe mine;
Cîte oi mîndre, cornute,
Toate m-or cînta pe munte;
Cîte oi mîndre, bălăi,
Toate m-or cînta pe văi.

Reg. Maramureș
Raion. Cehu Silvaniei
Satul Odești
Inf. Dragoș Alexandru, 49 ani
Culeg. Pop Silviu, 1962

11

COLO SUS, LA MUNTE SUS

Colo sus, la munte sus
Erau trei păcurărei
Și cu trei turme de oi.
Dar unu-i mai mititel
Și pe ăla l-o mînat
Și-adune oile-n sat.
Pe cînd el și-o abătut,
Ei de lege i-au făcut:
Ori să-l puște, ori să-l taie,
Ori căputu să i-l ieie.
— Pe mine nu mă-mpușcați,
Numai capul mi-l tăiați,
După aceea mă-ngropați.
Și la drag căpuțul meu
Puneți fluierașul meu,
Căci cînd vîntul va sufla
Fluierașul m-a cînta.
Cîte oi mîndre, cornute,
Toate m-or cînta prin munte;
Cîte oi mîndre, bălăi,
Toate m-or cînta prin văi;
Cîte oi mîndre, sîine,
Toate m-or cînta pe mine.

Reg. Maramureș
Raion. Cehu Silvaniei
Sat. Odești
Inf. Blidar Loiza, 50 ani
Culeg. Blidar Elena, 1962

12

PĂ CEA COASTE CU VĂLCEI

Pă cea coaste cu vălcei
Sîntu-și trei păcurărei,
Cu trei turmuțe de oi.
Zisă-și unu'către altu:
— Du-te, frate-ntoarnă turma!
Pînă turma că-ntorcea
Lui grea lege că-i făcea,
Lege grea și-l potopească.
— Voi, măi frați, mi-ți potopi,
Da'pe mine mă-ngropați
În staorul oilor
Și-n țărcuțul mieilor.
Și fluierașul meu cel drag
Mi-l puneți la cap de steag;
Fluierașul meu cel dulce
Mi-l puneți la cap de cruce.
Și cînd vîntul va bătea
Fluierașul mi-a cînta,
Oile s-or aduna
Și pe mine m-or cînta;
Și cînd soarele-a luci
Miorile vor veni
Și pe mine m-or jeli.

Reg. Maramureș
Raion. Cehu-Silvaniei
Com. Băița
Culeg. Rob Ana, 1962

13

TREI PĂCURĂREI LA MUNTE

Trei păcurărași la munte,
Cel mai mic îi mai voinic
Lărui și-a lărui, Doamne (refren)
L-o mînat și-ntoarne oi.
Pe cînd oile-o-nturnat
Legea i ș-a și gătat:
O și-i puște, o și-l taie.
— Pe mine nu mă-mpușcați
Numai capul mi-l tăiați
Și pe mine mă-ngropați
În stănuțul oilor,
În jocuțul mieilor.
Pe mine pămînt nu puneți
Numai dragă bonda mea.
Fluierașul meu cel dulce
Il puneți la cap de cruce;
Vîntuțu'cînd a sufla
Bonda mi s-a ridica,
Fluierașul m-a cînta.
Oi, oi, oi, mîndre, cornute,
Mîndru mi-ți cînta pe munte!
Oi, oi, oi, mîndre, bălăi,
Mîndru mi-ți cînta pe văi!

Reg. Maramureș
Raion. Cehu Silvaniei
Sat. Tămășești
Inf. Sabău Aurel, 54 ani
Culeg. Orha Florica, 1962

14

COLO JOS, COLO MAI JOS

Colo jos, colo mai jos,
Pe rîtuţu cel frumos
Sintu-şi trei păcurărei
La vreo trei turme de oi;
Da'unu-i mai streinel,
C-acela-i mai voinicel.
Şi p-acela l-o mînat
Şi-abată turmele-n sat.
Pe cînd 'napoi s-o-nturnat
Grea moarte i s-o gătat:
Ori cu puşca puşca-l-or,
Ori capu' tăia-i-l-or.
— Cu puşca nu mă-mpuşcaţi,
Numa' capu mi-l tăiaţi.
Şi pe mine mă-ngropaţi
La strunguţa oilor,
La jocuţul mieilor.
Lut pe mine nu puneţi
Numai dragă bonda mea.
Şi la căpuşoru meu
Puneţi drag fluierul meu
Vîntu' cînd a trăgăna
Fluieraşu m-a cînta.
Cîte oi or fi seine
Toate m-or cînta pe mine;
Cîte oi or fi cornute
Toate m-or cînta la munte;
Cîte oi or fi bălăi
Toate m-or cînta pe văi.

Reg. Maramureş
Raion. Cehu Silvaniei
Sat. Tămăşeşti
Inf. Orha Floare, 52 ani
Culeg. Sabău Lucia, 1962

15

TREI PĂCURĂREI

Trei păcurărei,
Trei turme de oi
S-o suit la munte
Şi-aduie mai multe.
Şi-acolo-şi văzură
Fată de maior
C-un galbîn baior.
— Daţi, fraţi, şi-o luăm!
— Tu de i lua,
Noi te-om împuşca
— Mine mă-mpuşcaţi,
Mine mă-ngropaţi
În staor de oi
Unde-i joc de miei.
Oile-or veni,
Mîndru m-or jeli;
Mieii or juca
Mîndru m-or cînta.
Fluierul cel drag
Mi-l puneţi de steag.
Lancea mea cea dulce
Mi-o puneţi de cruce.
Sumănaşu meu
Mi-a fi copîrşeu.
A.C.F.C. 4351

Reg. Maramureş
Raion. Cehu Silvaniei
Sat. Giurtelec
Inf. Pop Vasile, 40 ani
Culeg. Cuceu Ioan, 7 II 1963

16

TREI PĂCURĂREI

Trei păcurărei
La-o turmă de oi
S-o suit la munte
S-aduie mai multe.
Fată de maior,
Cu galbăn baior.
Doi, fraţi, s-o luăm!
— Tu de i lua
Eu te-oi împuşca!
— Tu de mi-mpuşca,
Tu mi şi-ngropa:
În staor de oi,
Unde-i joc de miei.
Lancea mea cea dulce
Mi-o pune de cruce;
Fluierul cel drag
Mi-l pune de steag.

Reg. Maramureş
Raion. Cehu Silvaniei
Sat. Biusa
Culeg. Pop Ioan, 1962

17

COLO SUS, ÎN VÎRF DE MUNTE

Colo sus, în vîrf de munte
Hai linui, linui, linui lerui, Doamne
(refren)
Grea turmă de oi se-nvîrte
Dar la turmă cine-şi umblă?
Umblă trei păcurărei
Cu oile după ei.
Cel mai mic oile-abătea,
Cei mai mari legea-i făcea:
Ori să-l ţipe-ntre ţăpuşe.
Ori să-l taie, ori să-l puşte,
— O! dragi frăţiorii mei,
De s-a-ntîmpla să mor eu,
Nu mă-ngropa-n-temeteu,
Nici în verde ţintirim,

Că acolo voi fi străin.
Pe mine mă îngropaţi
În strunguţa oilor,
În jocuţul mieilor.
Fluierul mi-l puneţi cruce,
C-a sufla vîntul şi-o zice.
Oile cele seine
Mîndru m-or cînta pe mine!
Oile cele cornute
Mîndru m-or cînta pe munte;
Oile cele bălăi
Mîndru m-or cînta pe văi.
A.C.F.C. Fond. B.

Reg. Cluj
Raion. Gherla
Com. Mintiul Gherlei
Inf. Neamţu Pavel, 62 ani
Culeg. Neamţu Livia, 5 V 1959

18

COLO-N JOSU, MAI ÎN JOSU

Colo-n josu, mai în josu,
Grea turmă de oi se paşte
Da' la turmă cine-şi d-umblă?
D-umblă-şi doi, trei păcurari;
Doi sînt veri primari,
Numai unu-i străinel.
Ala oile-ntorcea,
Legea lui i o făcea:
Ori să-l taie.
Ori să-l puşte,
El din grai aşa grăia:
„Pe mine nu mă puşcaţi,
Numai capu' mi-l tăiaţi;
Şi pe mine mă-ngropaţi
În strunguţa oilor,
La jocuţul mieilor.
Fluierul mi-l puneţi cruce,
Căci cînd vîntu' şi-a sufla,
Fluieru meu m-a cînta.
Cele oi mîndre, bălăi
Mîndru m-or cînta pe văi;
Cele oi mîndre, cornute,
Mîndru m-or cînta pe munte;
Cele oi mai miorele
Mîndru m-or cînta cu jele.
A.C.F.C., Fond. B.

Reg. Cluj
Raion. Gherla
Com. Băiţa
Inf. Cîmpean Augustin, 62 ani
Culeg. Miclea Simion, 12 II 1961

19

TREI PĂCURĂRAŞI

Colo-n josu-i mai în jos
Este-un rît mîndru, frumos
Şi-o turmă de oi frumoase.
Dar la turmă cine umblă?
Umblă trei păcurăraşi;
Unul era străinel
Şi tot pe ala-l mîna
Oile de le-nturna
Pînă oile-nturna
Lui legea i o făcea:
Ori tăiată, ori puşcată,
Ori prin sabie-aruncată.
— Voi dacă mi-ţi omorî,
Voi pe mine mă-ngropaţi
În jocuţul mieilor,
În strunguţa oilor.
Pămînt pe mine nu puneţi,
Numai glugulicea mea,
Fluierul după curea.
Şi cînd vîntu' a sufla,
Fluierul meu m-a cînta,
Oile s-or înturna.
Cele oi mîndre, cornute
Mîndru m-or cînta pe munte;
Cele oi mîndre, bălăi,
Mîndru m-or cînta pe văi;
Cele oi mîndre, seine,
Mîndru m-or cînta pe mine.
A.C.F.C. Fond. B.

Reg. Cluj
Raion. Gherla
Com. Lujerdiu
Inf. Hosu Aurel
Culeg. Rusu Carol, mai 1961

20

COLO-N JOSU, MAI ÎN JOS

Colo-n jos, mai în jos
Hoi linu, linu, ler de-alin (refren)
Sînt nouă păcurărei
Cu nouă turme de oi.
Numai unu-i străinel
Şi pe-ahăla l-o mînat
Să facă oile-n jos.
El oile le-o mînat,
Lui grea lege i-o picat:
Da' ori să-l puşte, ori să-l taie,
Da' ho, ho, ho nu mă-mpuşcaţi,
Da' numa' capu mi-l luaţi
Şi trupul mi-l îngropaţi
Da' în strunguţa oilor,
În jocuţu' mieilor.
Da' cîte oi mîndre, cornute,
Toate m-or plînge pe munte;
Da' cîte oi îs ochişele
Toate m-or plînge cu jele;
Da' cîte oi, cîte bălaie
Să mă plîngă prin păraie.

A.C.F.C. Fond. B.

Reg. Mureş Autonomă Maghiară
Raion. Reghin
Com. Monor
Inf. Roiban Măriuca, 54 ani
Culeg. Oprea Florian, 1963

21

TREI PĂCURĂRAŞI PE MUNTE

Trei păcurăraşi pe munte
La turmă de oi cornute.
Cel mai mare-i voinic tare,
Celălaltu-i după el,
Cel mai mic îi străinel,
Străinel ca un inel.
Tot pe ăla mi-l mînară
Să bată oile-n jos.
Pînă oile-şi bătea
Mare lege ce-i făcea,
Mare lege tîlhărească,
Ca pe el să-l potopească:
O' să-l puşte, o' să-l taie,
Ori lui capul să i-l ieie.
— Pe mine nu mă-mpuşcaţi,
Numai capul mi-l luaţi.
Şi pe mine mă-ngropaţi
În strunguţa oilor,
În jocuţul mieilor,
S-aud lapte cioroind
Şi pe băla rumegînd.
Pe mine lut mult nu puneţi,
Numai draga gluga mea
Şi fluiera la curea.
Şi cînd vîntul a sufla,
Fluiera a fluiera
Şi pe mine m-or cînta
Dragile mele bălăi
Mîndru mă cîntaţi pe văi.
Dragile mele cornute
Mîndru mă cîntaţi pe munte
Dragile mele seine
Mîndru mă cîntaţi pe mine.

Reg. Cluj
Raion. Huedin
Sat. Ciuleni
Culeg. Giurtin Constantin, martie 1957 (apud Haş Gheorghe, Contribuţii la cunoaşterea baladei populare „Mioriţa", în Transilvania. Lucrare prezentată la Cercul ştiinţific studenţesc de folclor în anul 1956/57).

22

SUS ÎN PLAIU' MUNŢILOR

Sus în plaiu' munţilor
Sîntu-şi doi păcurărei
La o turmuţă de oi.
Cel mai mare-i voinic tare,
Cel mai mic îi streinel,
Streinel ca şi-un inel.
Şi pe el că mi-l mînară
Să-şi bată oile-n jos.
Pînă oile-şi bătea
Lui grea lege ce-i făcea,
Lege mare hoherească
Ca pe el să-l potopească.
El din grai aşa-şi grăia:
Căci pe le să nu-l îngroape
Numa-n strunga oilor,
La fundu' găleţilor
S-aud lapte cioroind
Şi oile beuăind.
Paşte mielu şi se culcă,
Vine lupu' şi-l apucă.
Cine ne-a plînge pe noi
Oile cele băloi.
Şi-aţi fi sînătoşi şi Doamne,
Voi gazde şi noi, Doamne.

Reg. Cluj
Com. Rogojel
Inf. Potra Ioan, 45 ani
Culeg. Dumitru Pop, 29 VI 1956

23

SUS ÎN PLAIU' MUNŢILOR

Sus în plaiu' munţilor
Este-o turmuţă de oi.
Sunt toţi trei păcurărei:
Cel mai mare-i voinic tare,
Celălalt îi după el,
Cel mai mic îi mititel
Ca şi-o lume de inel.
Şi ce gînduri le venea-le
Ca pe le să mi-l omoare,
Ca pe el să mi-l îngroape,
Nici în deal şi nici în vale,
Numa-n strunga oilor,
Sub fundu' găleţilor,
S-aud lapte cioroind,
Oaia după miel zberînd.
Cine ne-a plînge pe noi?
Oile cele bălăi
Cine m-a plînge pe mine?
Oile cele săine.
Paşte mielul şi se culcă,
Vine lupu' şi-l apucă.
A.C.F.C. 3749

Reg. Cluj
Raion. Huedin
Com. Valea Drăganului
Inf. Lungu Maria, 18 ani
Culeg. Botiş Augustin, 26 XI 1961

24

SUS ÎN PLAIUL MUNȚILOR

Sus în plaiul munților
Sunt vreo trei păcurărei
La o turmuță de oi.
Cel mai mare-i voinic tare,
Celălalt îi după el,
Cel mai mic îi mititel
Ca o lume de inel.
Pînă oile-și păștea
Cei doi legea i-o făcea,
Grea lege și hoherească
Ca pe el să mi-l omoare
Și pe el să nu-l îngroape,
Nici în deal și nici în vale,
Numa-n strunga oilor,
Sub fundu' găleților,
S-aud lapte cioroind,
Cizme roșii tropotind,
Oaie după miel zbierînd.
Paște mielul și se culcă,
Vine lupul și-l mînîncă.
Cine m-o plînge pe mine?
Oile cele săine.
Cine ne-a plînge pe noi?
Oile cele bălăi.
A.C.F.C. 3761

Reg. Cluj
Raion. Huedin
Com. Valea Drăganului
Inf. Onuț Istina, 19 ani
Culeg. Curticăpean Petru și
Santa Aurel XI 1961

25

COLINDA OII

Sus în plaiu' munților
Bună ziua a lui Crăciun (refren)
Sînt tustrei păcurărei
La o turmuță de oi.
Cel mai mare vornitori,
Al doilea după el,
A treilea mititel
Ca și-o lună de inel.
Pînă oile-și păștea-le
Lor grea lege le făcea-le,
Ca pe ei să mi-i omoare,
Și pe ei să nu-i îngroape,
Nici în deal și nici în vale,
Numa-n strunga oilor,
Su' fundu găleților.
S-auzi lapte cioroind,
Oaia după miel zbierind.
Paște mielu' și se culcă,
Vine lupu' și-l apucă.
Cine ne-a plînge pe noi?
Oile cele bălăi.
De-ai fi gazdă sănătoasă,
Să plătești colinda noastră.
A.C.F.C. 3764

Reg. Cluj
Raion. Huedin
Com. Valea Drăganului
Inf. Giurgiuman Petru, 63 ani
Culeg. Purcaru Maria, Florea Const.,
Bartoș Sanda, 26 XI 1961

26

CORINDA OII

Sus în plaiu' munților
Dimineața lui Crăciun (refren)
Sîntu-și trei păcurărei
La o turmuță de oi.
Cel mai mare, voinic tare,
Celălaltu-i după el
Și-al treilea-i mititel
Ca și-o lume de inel.
Pînă oile-și păștea-le,
Grea lege ce le făcea-le:
Grea lege și hoherească
Ca pe ei să mi-i omoare.
Iară ei își cuvîntară,
Ca pe ei să nu-i îngroape,
Nici în deal și nici în vale,
Numa-n strunga oilor,
Su' fundu găleților
S-aud lapte cioroind,
Oaie după miel zbierînd.
Paște mielu' și se culcă,
Vine lupu' și-l apucă.
Cine ne-a plînge pe noi?
Oile cele bălăi.
Cine m-a plînge pe mine?
Oile cele săine.
A.C.F.C. 3895

Reg. Cluj
Raion. Huedin
Com. Valea Drăganului
Inf. Costea Ion, 52 ani
Culeg. Macavei Doina, 18 XI 1962

27

VARĂ PRIMĂVARĂ

Vară, primăvară
Vin voinici din țară,
Vin trei păcurari,
Cu trei turme mari.
Pe unu-l ajunge
Ceasu' cel de moarte
Care-i peste toate.
El din grai grăi:

— „Şi voi, fraţii mei
Mîndri, mititei,
Dac-oi muri eu
Voi să mă-ngropaţi
În strunga oilor,
În jocu' mieilor.
Cruce să mi-o puneţi
Lancea mea cea bună,
Şi-n vîrfu' aceea
Să-mi puneţi fluiera;
Vîntu' va sufla
Fluiera a zice,
Oile or plînge.
Şi voi, fraţii mei,
Dacă-ţi merge-acasă,
Mama v-a-ntreba
Că eu viu ori ba.
Spuneţi la mama,
La mama bătrînă,
Că eu am rămas
Colo-n vîrf de munte,
Şi că eu-oi veni
Cînd frunz-a-nfrunzi,
Şi eu-oi înturna
Cînd frunz-a pica.

Reg. Cluj
Raion. Huedin
Com. Mînăstireni
Inf. Coldea Maria, 68 ani
Culeg. Văsaru Florica, 1961
(Monografia folclorică a comunei Mînăstireni. Teză de Stat, 1961, p. 150).

28

TREI PĂCURĂREI

Trei păcurărei
Lini, lini, lei (refren)
Trei turme de oi.
Ei se voroveau
Că ei or lua
O fată de-mpărat.
Cel mai mic zicea
Că „eu oi lua".
— Tu de i lua,
Noi te-om împuşca.
— De mi-ţi împuşca,
Aici mi-ţi îngropa.
Fluieru' cel drag
Mi-l puneţi de steag,
Bota mea cea luce
Mi-o puneţi de cruce.

Reg. Cluj
Raion. Huedin
Com. Măguri
Inf. Dodea Maria, 25 ani
Culeg. Dumitru Pop, 28 VII 1958

29

SUS ÎN VÎRFUL MUNTELUI

Sus în vîrful muntelui
Sînt tustrei păcurărei
Şi toţi trei sînt verişei.
Pe cel mai mic l-au mînat
Oile de le-o-nturnat,
Lui de lege ce i-o dat?
Ori să-l puşte, ori să-l taie.
— Pe mine nu mă puşcaţi
Ori de viu mă îngropaţi
În strunguţa mieilor.
Şi drag fluieraşul meu
Să-l puneţi la capul meu.
Cînd vîntul a sufla
Fluierul a fluiera
Şi mieluţii or juca.
Ţucu-vă ce oi săine
Mîndru mi-ţi plînge pe mine.
Ţucu-vă ce oi bălăi,
Mîndru plînge-mi-ţi prin văi.
A.C.F.C. 1892

Reg. Cluj
Oraşul Cluj, cartierul Mănăştur
Inf. Vinas Ana, 58 ani
Culeg. Dăncilă Gh., 22 II 1960

30

AUDE-S-AUDE

Aude-s-aude
Într-un vîrf de munte
Trei păcurăraşi.
Doi se ţin că-s fraţi.
Unu-i mititel
Şi mai frumuşel.
Pe-acolea trecea
Fată de maior
Cu păr gălbior.
Aşa s-a sfătuit
Pe el să-l omoare.
Care ţi mai drag?
— Cel mai mititel
Că-i mai frumuşel.
— Nu mă omorîţi
Că eu v-oi da
Fluiericea mea.
— Nouă nu ne trebe
Că şi noi avem
Fluier ca şi-a tău.
— Nu mă omorîţi
Că eu v-oi da
Turmuliţa mea.
Nouă nu ne trebe,
Că şi noi avem
Turmă ca a ta.
Omorîţi-mă şi mă-ngropaţi

La staul de oi,
În dîmbuț de miei.
Cele oi săine
M-or plînge pe mine.
Cele bălăi
M-or plînge pe văi.
A.C.F.C. 1893

Reg. Cluj
Orașul Cluj, cartierul Mănăștur
Inf. Mărgineanu Ana, 48 ani
Culeg. Gozaru M., 6 XII 1959

31

SU' DUMBRAVA MUNTELUI

Su' dumbrava muntelui
Pascu-mi și-o turmă de oi
Și cu trei păcurărei.
Hăl mai mare-n jos spre mare,
Hăl mai mic îi streinel,
Streinel ca și-un inel.
Ei tot pe el îl mînară
Să deie oile la vale.
Ei oile le dădură
Da' lui grea lege-i făcură:
O' să-l pușște, o' să-l taie.
— Nu mă-npușcați, nu mă tăiați,
Fără capu' mi-l luați,
Și-acolo mi-l îngropați,
În strunguța oilor,
În fundu' găleților.
Și fluieru' meu hăl drag
Să mi-l îngropați la cap.
Vîntu' cînd a trăgăna
În fluieru' meu a da
Și pe mine m-a cînta.
Cîte oi bîle-ncornate
Toate m-or cînta la moarte.
Cîte oi mîndre săine
Toate-or plînge după mine.

Reg. Cluj
Raion. Aiud
Com. Izvoarele
Inf. Ursa Paraschiva, 54 ani
Culeg. Dumitru Pop, 4 VIII 1957

32

PE MUNȚII CEI MARI

Pe munții cei mari
Merg trei păcurari.
Doi îs frățiori,
Unu-i strin cu ei.
Frații vorovesc
Și se sfătuiesc
Pe strin să-l omoare.
Strinul auzea
Și frumos întreba:
— Voi ortacii mei
De m-ați omorî
Voi să mă-îngropați
În mijloc la stînă
La fagul cel mare,
La mijloc de cale.
Fluierița mare
La cap să mi-o puneți.
Cînd vîntu' va bate
Fluierița o zice,
Oile s-or strînge,
După mine or plînge.
Cine le-o vedea
Frumos le-o întreba:
„De ce plîngeți, voi oi?
— Noi ne plîngem
C-am avut un păcurărel,
Tînăr, frumușel
Și-a rămas 'napoi
Tot vînzînd la oi.
La aripa șubii,
La lumina lunii.
A.C.F.C. Fond. B.

Reg. Hunedoara
Raion. Brad
Com. Tomești, sat. Steia
Inf. Florea Nichifor
Culeg. Corpadea Eliza, 15 III 1961

33

PE CEL PLAI DE MUNTE

Pe cel plai de munte
Merg oile-n frunte.
Dar 'naintea lor
Cine mi-și mergea?
O fată de maier,
Cu cel drag de baier.
Dar la urma lor
Cine mi-și mergea?
Nouă ciobănei,
Frățiori de-ai ei.
Ei se vorovea,
Se voșcoluia (înțelegeau)
Pe ea să mi-o-ntrebe:
„Tu, fată de maier,
Cu cel drag de baier,
După care-i merge?"
— Eu mi-oi merge, merge
După cel mai mic,
Din zile mai mic,
Din trup mai voinic.
Ei se vorovea,
Se voșcoluia,
Pe el să-l omoare
Joi, apus de soare.
Dar undi să-l îngroape?
Din cel fund de vale,

De lături de cale.
Mica miorică,
Schioapă se făcea
Și-n urmă udea [rămînea]
Și lui îi spunea:
„Stăpîniorul meu,
Frățiorii tăi
Ei s-or vorovit,
S-or voșcoluit,
Pe tin' să te-omoare
Joi, apus de soare,
La cîmp cu mohoare.
Și să mi te-ngroape,
Din ceș'fund de vale,
De lături de cale".
El atunci o zis:
El atunci o zis:
„Frățiorii mei,
De mi-ți omorî,
Să nu mă-ngropați
Din ceș'fund de vale;
Ci să mă-ngropați,
În vîrful muntelui,
Strunga oilor,
Jocul mieilor;
Cam în dosul stînii,
Ca să-mi aud cîinii.
Fluiericea mea
Să mi-o rădicați ;
Într-un vîrf de brad.
Vîntul aburea,
Fluiera zicea,
Oile pornea;
Hăle lăi la văi
Și hăle cornute
Sus la vîrf de munte;
Hăle ochișele
Tot la mărginele;
Și hăle cam șchioape
Pe hăle vîrtoape,
Unde iarba crește
În șase se-mpletește,
În cinci se despletește,
Intreagă putrezește.

A.C.F.C. Fond. B.
Reg. Hunedoara
Raion. Hațeg
Com. Rîu Alb, sat. Coroești
Inf. Bora Gavril, 62 ani
Culeg. Nae Constantin, 3 I 1963

34

PE RĂZOR DE VIE

Pe răzor de vie
Este-un pom rotund
La frunză-i cam lat,
D-umbra-i minunată.
La d-umbruța lui
Cine că mi-și ședea?
D-o trei păcurari.
Ei se legiuiau
Și se sfătuiau,
Pe care din ei
Îl vor omorî?
Pe ceala mai mic,
Că-i cel mai voinic.
El așa-și grăia-le:
„Voi, fraților mei,
De mi-ți omorî,
La cap îmi puneți
Fluierușca mea.
Vîntu-o d-abura,
Fluier fluiera,
Și-audă maica.
Maica v-a-ntreba:
— Unde-i cel mai mic,
Care-i mai voinic?
Voi spuneți așa:
„C-am rămas 'napoi,
C-o turmă de oi,
Cu știomplea'napoi.

Reg. Crișana
Raion. Salonta
Com. Girișul Negru
Culeg. Haș Gheorghe, 1956 (*Contribuții la cunoașterea baladei populare „Miorița" în Transilvania.* Lucrare prezentată la Cercul științific studențesc de folclor în anul 1956/57).

35

PE RĂZOR DE VIE

Pe răzor de vie
Este-un pom rotund,
La frunză-i mărunt,
La d-umbrița lui
Cine se d-umbrea?
Doi-trei păcurari.
Ei se legiuiesc
Și se sfătuiesc
Pe care și-l d-omoare?
Pe ăla mai mic,
Ala[l]t mai voinic.
El din grai grăia: :
„Hei! dragi frații mei
De mi-ți d-omorî
Să mă dă-ngropați
În stîna oilor.
La cap îmi puneți
Fluierașul meu.
Cînd vîntu-a sufla
Fluier fluiera-va
Oile-or zbura
Și mama v-a-ntreba
„Da'unde-i frate-vost?
Unde-i cel mai mic,
C-ala-i mai voinic?
Voi spuneți așa,

C-o rămas 'napoi
C-o turmă de oi,
Cu schioape-napoi.

A.C.F.C. Fond. B
Reg. Crişana
Raion. Salonta
Com. Talpoş
Inf. Vidican Ştefan zis „Zmăcu", 36 ani
Culeg. Smaiovits Maria, 1963

36

COLO, COLO DUPĂ DEAL

Colo, colo după deal
Sînt vreo opt păcurărei
Cu vreo opt turme de oi.
Numai unu-i streinel.
Tot pe ăla l-o mînat
Să bată oile-n jos.
Pîn-oile le-o bătut
Lui grea lege i-o făcut:
Ori să-l puşte, ori să-l taie,
— Nu mă puşcaţi, nu mă bateţi,
Numai capul mi-l luaţi.
Şi pe mine mă-ngropaţi
În turiştea oilor
Şi-n jocuţul mieilor.
Pe mine pămînt să nu puneţi,
Numai dragă gluga mea,
Fluieriţa la curea.
Şi cînd vîntu-a vîjăi,
Fluieriţa m-a hori;
Şi cînd vîntu-a trăgăna,
Fluieriţa m-a cînta.

A.C.F.C. Fond. E
Reg. Mureş-Autonomă Maghiară
Raion. Luduş
Com. Bîrza
Inf. Olaru Elena, 54 ani
Culeg. Susa Gheorghe, 20 VI 1959

CRONICĂ

● În anul universitar 1963/64 a fost numit la Facultatea noastră, în calitate de lector de limba și literatura franceză, domnul Alain Henri, absolvent al Școlii Normale Superioare și agregat în științe, de la Universitatea din Grenoble. Dumnealui a ținut un curs special despre dezvoltarea romanului francez în secolul al XIX-lea. Dl. Henri și-a reluat activitatea și în anul universitar 1964/65.

● În anul universitar 1963/64, conf. Dumitru Pop a funcționat ca lector de limba și literatură română la Universitatea din Montpellier (Franța).

● La împlinirea unui deceniu de la moartea lui Emil Isac, în luna aprilie 1964 s-a organizat la Facultatea noastră un simpozion la care au luat cuvîntul prof. Elemér Jancsó: *Emil Isac și poezia maghiară modernă* și lector Leon Baconsky: *Emil Isac și critica literară românească*. Au urmat recitări din lirica poetului.

● În colaborare cu Facultatea de istorie-filozofie, lectoratul de limba italiană a organizat un simpozion de poezie italiană, cu referate și recitări susținute de studenți ai celor două facultăți.

● Festivitățile Shakespeare din 1964 s-au bucurat și la Facultatea noastră de o largă participare. Ele au început cu un simpozion shakesperian, la care au conferențiat conf. Mihail Bogdan și asist. Cornel Căpușan, urmînd un recital din *Sonete*, în original și în traducere românească. A urmat — sub auspiciile Facultății și a Bibliotecii centrale universitare — o manifestare similară. După un cuvînt de deschidere al prof. Mihail Bogdan, a vorbit despre semnificația *Sonetelor* studenta Maria Pîrlog, anul IV engleză. În luna iunie, la Casa de cultură a studenților, în fața unui numeros public, echipa de teatru a Facultății de filologie în colaborare cu echipa de recitatori, a dat un spectacol memorial Shakespeare, compus din „Sonete", monoloage celebre și o versiune prescurtată a comediei „Visul unei nopți de vară".

● În cadrul schimburilor dintre Universitatea din Bologna și Universitatea clujeană, în luna aprilie 1964 au conferențiat la Cluj profesorii Stefano Botari (istoria artelor) și Luigi Heilmann (glotologie); cel dintîi a vorbit despre *Michelangelo*, conferință urmată de *Influențe arabe în arta Italiei meridionale*, iar profesorul Heilmann, despre *Problema limbii literare italiene* și *Tendințe în lingvistica italiană actuală*.

● În luna mai, la invitația conducerii Facultății de filologie, scriitorul brașovean Aurel P. Bănuț a conferențiat în fața unui numeros auditoriu despre întemeierea *Luceafărului* (Budapesta, 1902). A. P. Bănuț este singurul în viață dintre fondatorii cunoscutei reviste ardelene.

● La sesiunea pe țară a Societății de filologie clasică din R.P.R. (Cluj, mai 1964), conf. Tiberiu Weiss a prezentat referatul *Considerații asupra democratismului lui Empedocles*.

● La sesiunea științifică a cadrelor didactice de la Universitatea „Babeș—Bolyai" din Cluj (13—14 iunie 1964), la secția de lingvistică și secția de literatură, s-au prezentat 16 comunicări, dintre care cităm: acad. Emil Petrovici: *Modelul sîrbo-croat al sistemului fonologic istroromân*; prof. Dr. D. Macrea, *Titu Maiorescu și problemele limbii literare*; prof. Dr. Iuliu Márton, *Cu privire la corelația dintre accent și durata vocalelor în împrumuturile românești ale graiului ceangău din Moldova*; prof. Dr. Henri Ja-

cquier: *Elementele noțiunii de atmosferă*; prof. Dr. Iosif Pervain: *Din istoria teatrului românesc în Transilvania*; conf. Dr. Mihail Bogdan: *Unele aspecte ale literaturii proletare engleze*; conf. Ioan Pătruț: *Despre sistemul fonologic al limbii române*; asist. M. Homorodean: *Cu privire la culegerea pe teren a numelor topice.*

● La conferința națională de lingvistică din 18—21 iunie, ținută la Cluj sub auspiciile Institutului de lingvistică și ale Institutului de calcul, prof. B. Kelemen a prezentat comunicarea *Importanța studierii elementelor relaționare la stabilirea caracteristicilor stilurilor limbii,* iar conf. Romulus Todoran a vorbit despre: *Contribuții la studiul dialectului aromân.*

● În luna iunie 1964, cu prilejul sărbătoririi în întreaga țară a lui Eminescu, la 75 de ani de la moartea marelui poet, Facultatea noastră a organizat un recital din opera eminesciană, dat de echipa de recitatori a Facultății, în original și în diverse tălmăciri (franceză, italiană, germană, rusă maghiară, engleză, latină). Au conferențiat: prof. Dr. Liviu Rusu despre *Optimismul lui Eminescu* și conf. Mircea Zaciu despre *Eminescu în conștiința contemporanilor săi.* În aceeași lună, la Casa universitarilor, conf. Gavril Scridon a vorbit despre *Poezia lui M. Eminescu,* deschizînd un recital dat de Teatrul Național din Cluj.

● În cadrul ciclului de conferințe organizate de Clubul Casei universitarilor, o serie de cadre didactice de la Facultatea noastră au dezvoltat teme legate de specialitatea lor; astfel, prof. Dr. Henri Jacquier: *Jean Paul Sartre*; conf. I. Racoveanu: *E. A. Poe*; conf. Mircea Zaciu: *Tudor Arghezi* și lector Șt. Bitan: *Poezia celor două Americi.* Majoritatea acestor conferințe au fost urmate de recitaluri de poezie susținute de echipa de recitatori a Facultății.

● Universitatea populară din Cluj s-a bucurat de sprijinul a numeroase cadre didactice de la Facultatea noastră. În 1964 au conferențiat aici prof. Dr. H. Jacquier, prof. Dr. L. Rusu, conf. Gh. Szabó, lectorii I. Pulbere, Șt. Bitan, L. Grămadă, L. Hodorog ș. a.

● La cursurile de vară de limba, literatura și cultura poporului român (Sinaia 1964) au ținut și în acest an lecții următorii membri ai corpului didactic de la Facultatea de filologie din Cluj: acad. Emil Petrovici: *Locul elementului slav în lexicul limbii române*; conf. R. Todoran (în colaborare cu prof. B. Cazacu de la Universitatea din București): *Repartizarea dialectală a lexicului dacoromân*; conf. Mircea Zaciu: *Nuvela în literatura română.*

● Lectorul C. Săteanu, precum și asistenții Ileana Georgescu și Dezideriu Kozma, au participat la cursurile de vară de la Universitatea din Debrețin (R. P. Ungară).

● În lunile august-septembrie 1964, asistenta Viorica Lascu a luat parte la cursurile de vară de limba italiană, organizate la Siena (Italia).

● Cu prilejul marii sărbători a poporului român, douăzeci de ani de la Eliberarea României de sub jugul fascist, o serie de oameni de știință și profesori universitari au fost distinși cu diferite titluri. Printre aceștia, de la Facultatea noastră, acad. prof. E. Petrovici i s-a conferit titlul de „Om de știință emerit", iar profesorilor Dr. D. Macrea și Dr. Elemér Jancsó, titlul de „profesor emerit".

● Prof. Dr. Liviu Rusu de la Catedra de literatură universală a participat între 31 august și 6 septembrie 1964, ca delegat al Academiei R.P.R., la Congresul internațional de literatură comparată organizat la Fribourg (Elveția), unde a prezentat — în cadrul secției „Influențe literare" — comunicarea *Eminescu și Schopenhauer.*

● Acad. Emil Petrovici a participat la Simpozionul Vuk Stefanović Karadzić, care a avut loc între 14—20 septembrie 1964 la Belgrad, cu prilejul centenarului morții marelui învățat sîrb. Șeful Catedrei de limba rusă și slavistică de la Universitatea clujeană a prezentat o comunicare.

● Între 28—29 septembrie, la Veneția, Ministerul Instrucțiunii Publice din Italia, în colaborare cu Comisia națională italiană UNESCO, cu Seminarul de limba și literatura română al Universității din Roma și cu Fundația „Giorgio Cini" au organizat o „masă rotundă" Eminescu, la care au participat cercetători ai operei eminesciene din diverse centre de cultură ale lumii. Din delegația română, condusă de acad. Al. Rosetti, a făcut parte și conf. Mircea Zaciu, decanul Facultății de filologie.

● A apărut primul volum al tratatului de *Istoria literaturii române* (Editura Academiei R.P.R.) la care au colaborat, de la Facultatea noastră, prof. Dr. I. Pervain (redactor responsabil adjunct al volumului), conf. D. Pop și asist. Georgeta Antonescu.

● La 1 octombrie 1964 şi-a început activitatea la Facultatea de filologie, în calitate de lector de limba şi literatura engleză (americană) domnul James Augerot de la Universitatea din Seattle (statul Washington).

● În ziua de 9 octombrie 1964, Catedra de literatura rusă şi sovietică a avut în mijlocul ei pe criticul şi publicistul sovietic V. Pankov. S-au purtat discuţii pe tema literaturii sovietice actuale.

● La conferinţa naţională de lingvistică (Bucureşti, 7—13 octombrie 1964), Facultatea noastră a fost reprezentată de acad. Emil Petrovici, care a prezentat comunicarea *Probleme de dialectologie românească*, prof. Dr. D. Macrea: *Atlasele lingvistice pe regiuni* şi conf. I. Pătruţ: *Contribuţii la studiul structurii morfologice a limbii române.*

● La sesiunea ştiinţifică jubiliară a Universităţii din Bucureşti, cu prilejul centenarului acestui important institut de învăţămînt superior, Facultatea noastră a fost reprezentată prin cîteva cadre didactice care au prezentat următoarele comunicări: acad. E. Petrovici: *Toponimice sud-slave occidentale în Oltenia*, conf. I. Pătruţ: *Despre structura morfologică şi fonologică a limbii române*; prof. Dr. D. Macrea: *Contribuţia Universităţii din Bucureşti la dezvoltarea lingvisticii române*; conf. Eugen Cîmpeanu: *Stilistica adverbului*; prof. Dr. Henri Jacquier: *Versuri libere în poezia română contemporană*; prof. Dr. Iosif Pervain: *Zaharie Carcalechi, Biblioteca românească 1821*, şi conf. D. Pop: *Ovid Densusianu folclorist.*

● În zilele de 21 şi 22 octombrie 1964, în prezenţa conducerii Universităţii, profesorul Mario Pensa, de la Universitatea din Bologna, a ţinut în faţa corpului didactic şi a studenţilor de la Facultatea de filologie două conferinţe: *Nostalgia germanica per l'Italia* şi *Dante e il suo tempo.*

● În ziua de 30 octombrie 1964, prof. A. Jaffe de la Universitatea de stat din Michigan a conferenţiat despre William Faulkner, în faţa cadrelor didactice şi a studenţilor Secţiei de engleză a Facultăţii noastre.

● La 1 noiembrie 1964, în sala de spectacole a Casei de cultură a studenţilor, cercul dramatic al Facultăţii de filologie, sub conducerea artistică a lectorului Sever Trifu de la Catedra de filologie germanică şi a bibliotecarului şef D. Şt. Petruţiu, a prezentat *Visul unei nopţi de vară* de W. Shakespeare. Spectacolul a pus bazele unei tradiţii în mişcarea teatrală universitară, aceea a unei reprezentaţii la începutul fiecărui an universitar, oferită de studenţii anilor IV-V pentru colegii lor din anul I. Dăm mai jos afişul spectacolului :

Die prima mensis Novembris
anno millesimo
noncentesimo sexagesimo quarto
hora vigesima
(1 XI 1964)
SUB AUSPICIIS
ALMAE MATRIS NAPOCENSIS
R E C T O R I S
M A G N I F I C I
S O L L E M N I A
„B A L L I C O R U M"
Facultatis Philologicae
L U D U S T H E A T R A L I S
PER STUDIOSOS HISTRIONES
EJUSDEM FACULTATIS
in scaenam inducetur

● În luna noiembrie 1964, profesorul coreean An Ham Guan, decanul Facultăţii de filologie a Universităţii „Kim Ir Sen" din Phenian, a făcut o vizită la Facultatea noastră, însoţit de Kim Bon In, de la Ambasada R. P. D. Coreene din Bucureşti.

● Dr. Martin Draeger (R.D.G.), lector de literatura germană la Facultatea de filologie din Cluj, a ţinut în 1964 conferinţele „Aspecte din revoluţia culturală în R.D.G." şi „Studiul istoriei literare în R.D.G.", în faţa studenţilor şi a cadrelor didactice de la Secţia de germană.

● La 6. XI. 1964 Facultatea noastră a comemorat 150 de ani de la naşterea marelui poet rus Lermontov. A conferenţiat lector Adrian Ghijiţchi de la Catedra de literatură rusă şi sovietică, despre „Pesimismul lermontovian". Studenţii au oferit apoi un recital din opera poetului.

● În luna decembrie 1964 s-au organizat la Facultatea noastră simpozioane comemorative închinate lui Ion Creangă, I. Madách şi Dimitrie Anghel.

43871

Abonament anual: 20 lei seria, 150 lei toate seriile. Abonamentele se fac la oficiile poştale, prin factorii poştali şi difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii.

Preţul 10 lei

STUDIA
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI

SERIES PHILOLOGIA

FASCICULUS 2

1965

CLUJ

În cel de al X-lea an de apariție (1965) *Studia Universitatis Babeș—Bolyai* cuprinde seriile:

matematică—fizică (2 fascicule);
chimie (2 fascicule);
geologie—geografie (2 fascicule);
biologie (2 fascicule);
filozofie—economie politică;
psihologie—pedagogie;
științe juridice;
istorie (2 fascicule);
lingvistică—literatură (2 fascicule).

На X году издания (1965), *Studia Universitatis Babeș—Bolyai* выходит следующими сериями :

математика—физика (2 выпуска) ;
химия (2 выпуска) ;
геология—география(2 выпуска) ;
биология (2 выпуска) ;
философия—политэкономия ;
психология—педагогика ;
юридические науки ;
история (2 выпуска);
языкознание—литературоведение (2 выпуска).

Dans leur X-me année de publication (1965) les *Studia Universitatis Babeș—Bolyai* comportent les séries suivantes:

mathématiques—physique (2 fascicules)
chimie (2 fascicules);
géologie—géographie (2 fascicules);
biologie (2 fascicules);
philosophie—économie politique;
psychologie—pédagogie;
sciences juridiques;
histoire (2 fascicules);
linguistique—littérature (2 fascicules)

STUDIA

UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

SERIES PHILOLOGIA

FASCICULUS 2

1965

STUDIA UNIVERSITATIS BABEŞ—BOLYAI
Anul X 1965

Redacţia:
CLUJ, str. M. Kogălniceanu, 1
Telefon 34—50

SUMAR — TAVOLA DELLE MATERIE — TARTALOM

СОДЕРЖАНИЕ

SOMMAIRE — TAVOLA DELLE MATERIE — INHALTSVERZEICHNIS

UNELE ASPECTE ALE REVOLTEI SOCIALE ÎN *DIVINA COMEDIE* A LUI DANTE

de

GHEORGHE SZABÓ și IOAN PULBERE

Atitudinea artistului față de realitatea înconjurătoare este determinată, pe lîngă apartenența sa de clasă, hotărîtoare în acest domeniu, de numeroși factori. Printre aceștia unul dintre cei mai însemnați îl constituie structura sa psihologică, care-l face să reacționeze într-un anumit fel la diferitele fenomene ale naturii și societății. Dacă în privința acestei structuri psihologice găsim trăsături mai mult sau mai puțin asemănătoare la diferiți poeți, Dante, marele geniu de la răspîntia evului mediu și a Renașterii, este unic sub acest aspect, în felul său de a fi și de a se manifesta. Într-adevăr, nici printre predecesorii, nici printre contemporanii sau urmașii săi de pe cîmpiile întinse ale literaturii italiene și chiar universale, nu întîlnim o personalitate compusă din sentimente și pasiuni atît de contradictorii. Dragoste și ură, eroism și timiditate, entuziasm înflăcărat și calm impunător, compătimire emoționantă și lipsă de milă față de oameni, o gamă deosebit de largă a stărilor sufletești predomină asupra poetului, însă caracteristica poate cea mai interesantă a acestor sentimente este vădita lor intensitate. Ca unul „care cu aceeași însuflețire știa să iubească și să urască ... el înțelegea că numai sufletele puternic impresionabile și reacționînd viu cuprind în ele fond adevărat omenesc și pentru a iubi cu toată tăria, trebuie să știi să și urăști"[1].

Pretenția noastră e departe de a exemplifica cele afirmate prin urmărirea tuturor cărărilor biografiei poetului sau de a înșira o serie de locuri comune, grăitoare ale *Divinei comedii* cu privire la sensibilitatea lui Dante, dăm doar cîteva referiri, după părerea noastră nelipsite de semnificație, despre sufletul artistului, plin de contradicții, oglindit și în personajele sale, stăpînite de pasiuni extreme. Ca punct de plecare, ne vom folosi de mult citatele strofe despre inactivi, indiferenți (Infernul, c. III. vv. 34—51., trad. G. Coșbuc) „ce nici onoare

---

[1] O. Densușianu, *Dante și latinitatea*, București, 1921, pp. 52—53.

n-au nici infamie" şi pe care Virgiliu îi stigmatizează cu vestitele sale cuvinte saturate de dispreţ: „Prea mult vorbim de ei; tu-i vezi şi treci"[2]. Într-adevăr, Dante este cuprins de sentimentul celui mai adînc şi impresionant dispreţ pentru firile fără capacitatea de a se pasiona, de a se entuziasma, pentru că el însuşi este cu totul altfel: îşi exprimă sentimentele de iubire, de ură, de compătimire cu cea mai mare promptitudine. El se ruşinează („de teamă să nu-ntreb şi neplăcute", Infernul c. III. v. 80), nu este în stare să pună întrebări din cauza emoţiilor care-l copleşesc (Infernul c. XIII. v. 82 şi 84), este cuprins de groază (Infernul c. XVII. vv. 121—123); altă dată, după ce a ascultat cu simpatie şi compătimire istoria dragostei lui Paolo şi a Francescăi, de înduioşare cade „cum cade-un corp ce viaţă 'ntrînsul n-are", (Infernul, c. V. v. 142).

Această sinceritate, cu care poetul îşi dezvăluie stările sale sufleteşti, l-a caracterizat în tot cursul vieţii sale, atît în versurile gingaşe ale *Vieţii noi*, cît şi în cuvintele severe adresate florentinilor în epistole, precum şi atunci cînd se ocupă de situaţia socială a comunelor Italiei. Stăpînit de o dragoste eroică a libertăţii morale[3], el îşi dezvoltă ideile sale asupra societăţii, utilizînd de foarte multe ori, o frazeologie religioasă, potrivit epocii care nu se putea explica altfel şi potrivit cititorilor săi, cărora ştiinţa le era accesibilă numai în haina religiei.

Care este această epocă, cum se prezintă situaţia Italiei în vremea lui Dante?

Datorită poziţiei sale geografice avantajoase, dezvoltării viguroase a vieţii economice şi legăturilor sale comerciale cu un însemnat număr de ţări din Europa şi Răsărit, în Italia s-a ajuns foarte de timpuriu la o fază avansată a relaţiilor sociale, economice şi politice. În secolele XI—XII iau naştere comunele care, în urma eliberării de feudali, devin centre din ce în ce mai înfloritoare. Eliberarea iobagilor şi proletarizarea lor treptată, dezvoltarea rapidă a meşteşugurilor şi organizarea meseriaşilor în bresle, crearea marilor manufacturi, ivirea băncilor şi a afacerilor financiare: acestea sînt trăsăturile cele mai de seamă ale epocii marelui poet florentin, bineînţeles pe lîngă lupta de clasă necontenită.

În Florenţa această luptă s-a desfăşurat pe de o parte între aşa numiţii *grandi*, adică magnaţi, în strînsă alianţă cu oamenii de afaceri, alcătuind împreună partidul burghez al guelfilor. Această formaţie politică, în veşnică schimbare şi transformare, în lupta dintre papă şi împărat stătea alături de cel dintîi, legaţi fiind unul de altul prin interesele lor de ordin financiar. Pe de altă parte, majoritatea magnaţilor, susţinători ai împăratului german, formau partidul ghibelin, de tip feudal. Formula aceasta însă, mult simplificată, se schimba mereu şi dădea naştere la reînnoite modificări de atitudine ale dife-

---

[2] Cf. G. Coşbuc, *Comentariu la „Divina comedie"*. Cuvînt înainte de Al. Balaci, Bucureşti, 1963. p. V.

[3] V. Rossi, *Storia della letteratura italiana*, vol. I., Milano 1940. p. 190.

ritelor familii opuse, esenţa rămînînd totuşi identică, anume aceea că straturile sociale lipsite de poziţii politice luptă împotriva grupului celor puternici, care la rîndul lor opun o rezistenţă înverşunată. Breslele minore, *il popolo minuto*, precum şi masele muncitorilor, se alătură odată guelfilor, altădată ghibelinilor, ca puţin mai tîrziu pe cei mai conştienţi dintre ei să-i regăsim cu vederi politice independente cu ocazia faimoasei răscoale a dărăcitorilor de lînă *(i ciompi)*.

După ce în anul 1293 guelfii ajung la putere în oraşul natal al lui Dante, partidul îşi pierde unitatea şi se împarte în două fracţiuni: guelfi negri şi guelfi albi, cei din urmă apropiindu-se tot mai mult de ideologia şi politica ghibelinilor. Negrii însă, cu ajutorul trupelor lui Charles de Valois, sosite la Florenţa în 1301 la intervenţia papei Bonifaciu al VIII-lea, pun mîna pe putere şi introduc o serie de măsuri cu caracter de răzbunare împotriva căpeteniilor guelfilor albi[4]: exilări, confiscări de averi sau întemniţări. Dante, unul dintre conducătorii de seamă ai acestei fracţiuni, simpatizează cu poporul muncitor, adept al ideilor sale. Considerăm că nu întîmplător un umanist rupt de masele largi, Niccolò Niccoli, se declară împotriva poetului care nu se bucură, după părerea lui, de dragostea literaţilor, ci mai de grabă de cea a oamenilor de rînd[5]. Într-adevăr, Dante, un excelent cunoscător al situaţiei din Italia, dotat cu un spirit de pătrundere şi cu o clarviziune rară, deşi adînc religios, nu este un spirit ascetic pe care-l poate interesa numai lumea de dincolo. Dimpotrivă, preocupările sale aparţin în primul rînd sferei pămînteşti, el îşi îndreaptă privirile asupra lumii materiale, asupra teritoriului Italiei.

În centrul atenţiei lui Dante se află Florenţa, măcinată de lupte interne, şi Italia. Florenţa, „la gran villa", locul în care s-a născut şi în care dorea din toată inima să-şi odihnească sufletul obosit, i se pare o bolgie de cămătari şi hoţi. Luptele fratricide şi desele schimbări în conducere o împiedică de la orice progres. Cetăţenii buni, acei care ar putea s-o salveze de la ruină, sînt îndepărtaţi, iar „orgoliul şi lipsa de măsură" a unei conduceri alcătuite din oameni noi şi însetaţi de cîştig triumfă. Italia, pe care în tratatul *De monarchia* o numeşte *nobilissima regio Europae*, aleasă de providenţă ca să fie „grădina imperiului", i se pare „o navă fără pilot", pe o mare răscolită de furtună, condusă de nişte ambiţioşi şi nedemni:

Căci toate-ale Italiei ţări sînt pline
de domni tirani, şi orişice lichea
ce intră-n vreun partid, Marcel devine!

---

[4] Cf. Al. Balaci, *Studii italiene* vol. I. Bucureşti 1958, pp. 8—12 şi Despina Mladoveanu, *Dante Alighieri* în „Viaţa Românească" 1953. nr. 11, p. 291.

[5] „Oh, lasciate un po' in pace codesto vostro Dante! Se le godano i ciabattini, i fornai e altra gente di simil fatta, che i letterati non se ne sanno che fare!" Cuvintele lui Niccolò Niccoli sînt citate după V. Rossi, *Dante e l'Umanesimo*, în vol. „*Con Dante e per Dante*," Milano, 1898. p. 156.

Tu poți fi fără griji, Florența mea,
căci nu te poate-atinge-atare-acuză,
căci neamul tău e just și-i just ce vrea.
(Purgatoriul, c. VI. vv. 124—129)

Potrivit concepției politice a lui Dante, Italia ar trebui să fie centrul lumii și din unificarea ei să rezulte o organizare nouă, care sub o autoritate unică să dea pace trainică și legi drepte tuturor oamenilor. Unitatea Italiei mai este văzută de el ca o consecință a reînvierii imperiului roman. E adevărat că aceasta era o iluzie, însă o iluzie care întreținea credința într-un stat puternic și unitar, menit ca să înfrîngă și să depășească anarhia feudală. Ideea unui stat unitar, puternic, alimentează la Dante cultul pentru Cezar, întruparea vie a puterii imperiale. Elogiul lui Cezar, care prin victoriile sale a adus o pace atît de trainică, încît prin aceasta a făcut ca să se închidă templul lui Ianus, este rostit în cîntul VI al Paradisului. Imperialismul *(Imperiu)* cezarian era după Dante unica soluție care putea aduce pacea în peninsulă. E adevărat însă că acesta nu se putea înfăptui atîta timp cît biserica mai vîna puterea temporală.

Experiența l-a încredințat pe Dante că, una din cauzele relelor de care suferea Italia și lumea, se datora nu atît trecerii „imperiului" unei națiuni germanice, cît faptului uzurpării ei de către papalitate. El este un partizan hotărît al separării puterii politice de cea religioasă:

Doi sori avut-a Roma cind făcu
pămîntul bun, ca duplul drum să-l vadă,
și-al cerului *și-al* lumii, *dar acu*

ei reciproc s-au stins. Unind o spadă
și-o cîrjă, fac, prin duplă-mpedecare,
fatal din rău în și mai rău să cadă.

Unite, teamă una de-alta n-are.
(Purgatoriul, c. XVI. vv. 106—112)

Uzurparea puterii temporale din partea papalității este cauzată de goana după bunuri pămîntești. Unificarea celor două puteri, temporală și spirituală, duce la o sporire a abuzurilor: („Unite, teama una de-alta n-are"). Tot în cîntul XVI al Purgatoriului, Dante combate o idee frecventă în evul mediu, potrivit căreia decadența lumii s-ar datora „firii" omenești corupte:

Că lumea deci din rău mai rău se luptă,
e cauza cîrma rea, cum vezi și tu
dar nu c-a voastră fire-ar fi coruptă.
(Vv. 103—105)

Anticlericalismul lui Dante își găsește expresie în critica imixtiunii papei în domeniul puterii laice. Autorul acestui rău a fost împăratul Constantin cel Mare, care a cedat o parte din putere papei. Acesta,

dacă ar fi fost un adevărat discipol al lui Christos, ar fi refuzat darul, ceea ce nu s-a întîmplat. În loc să-l refuze, papa s-a substituit imperiului şi împăratului în suveranitatea acestuia asupra principilor. Uzurparea, la care s-a adăugat pofta de bogăţie, a făcut ca să decadă pontificatul şi să devină tot mai ineficace opera sa de apostolat spiritual. Separarea celor două puteri este necesară, pentru că „unind o spadă şi-o cîrjă", papii fac ca lumea „prin dublă-mpedecare, / fatal din rău în şi mai rău să cadă". Cu alte cuvinte, separarea celor două puteri este necesară, deoarece cel care poartă toiagul de păstor, nu trebuie să poarte şi spada. De altfel această idee o întîlnim şi în *De monarchia*. Între aceste două opere, *De monarchia* şi *Divina comedie*, există o strînsă legătură. Tratatul este scris în epoca în care Dante lucrează la capodopera sa poetică şi el reflectă precizarea doctrinei politice a scriitorului ce-şi găseşte în acelaşi timp şi ilustrarea artistică.

La prima vedere s-ar părea că Dante este victima credinţei sale într-un *rex pacificus*, într-un împărat hărăzit de soartă pentru a unifica Italia şi lumea. Dante, ca şi Machiavelli mai tîrziu, îl caută şi îl aşteaptă cu nelinişte pe acest principe, eliberator al patriei sale. La un moment dat blestemă incuria faţă de Italia a împăratului Albert.

din stele cadă furia cerească
pe capul tău, şi nouă şi deplină
încît al tău urmaş să se-ngrozească!

Căci printr-a ta şi-a tatălui tău vină,
ţinuţi dincólo prin nesaţ, procleţii,
ne stă pustie-a regnului grădină!
(Purgatoriul, c. VI. vv. 100—106)

Atacul „cezarului" se converteşte cu cîteva versuri mai departe într-o adevărată critică socială:

Hai vezi, cumplite, cum îţi sug poporul
baronii tăi, şi curm-a lor păcate,
şi vezi cît de vegheat ţi-e Santaiiorul!

Hai vezi cum Roma ta plîngînd se sbate
şi zi şi noapte,-o văduvă săracă:
„De ce nu eşti cu mine-o, tu-mpărate!"
(Purgatoriul, c. VI. vv. 109—114)

Accentele de critică socială sînt numeroase în *Divina comedie*. E adevărat că ele sînt implicate în scenele în care Dante înfăţişează urmările nefaste ale luptelor fratricide şi tabloul panoramic al claselor sociale. Judecata lui Dante nu este condusă de parţialitate, de interesele unuia sau ale celuilalt partid, ci este călăuzită de strădania sinceră de a fi obiectiv în toate problemele, fără a se lăsa influenţat de relaţiile sale de prieten sau de duşman[6]. Cu toate acestea în centrul criticilor

---

[6] M. Barbi, *Dante. Vita, opere e fortuna*, Firenze 1933. pp. 99 şi 105.

sale nu poate sta decît oraşul care i-a fost leagăn, oraş care prin politica sa, prin situaţia sa socială şi morală i-a stîrnit revolta, cetatea binecuvîntată şi blestemată în acelaşi timp: Florenţa. Aceasta îşi cîştigase o faimă răsunătoare prin tîlharii săi ajunşi în iad. Şi nu este de mirare, pentru că oraşul a fost clădit de diavol care „produce blăstematul crin" (Paradisul, c. IX. v. 130), adică moneda care poartă stema cetăţii, banii care au devenit izvorul principalelor rele. Locuitorii Florenţei sînt porecliţi „orbi" pe bună dreptate, căci acest „neam ingrat" este „semeţ şi-avar şi plin de ură" (Infernul, c. XV. vv. 61—63 şi 67—68)[7]. Invectiva citată, pornită din sufletul întristat al poetului, rămîne însă palidă pentru noi, în comparaţie cu constatările făcute la adresa a trei compatrioţi din infern:

Poporul nou şi iuţile cîştiguri
te fac fără de cumpăt şi 'ngîmfată,
Florenţo, 'ncît te sbaţi acum în friguri!
(Infernul, c. XVI. vv. 73—76)

Cuvintele lui Dante de fapt critică fenomenele caracteristice ale epocii precapitaliste, cînd „poporul nou", adică straturile îmbogăţite recent sînt lipsite de adevăratele valori ale vieţii. Iar „iuţile cîştiguri", obţinute nu prin sîrguinţă şi muncă îndelungată, ci pe calea unor afaceri necinstite, generează ambiţia insaţiabilă de a sta mereu în fruntea societăţii, de a procura noi şi noi cîştiguri, în urma cărora omul îşi pierde măsura, devine „fără de cumpăt şi 'ngîmfat" şi cade pradă avariţiei, invidiei şi luxului[8].

Această minunată caracterizare a simptomelor capitalismului timpuriu, observate şi demascate prin termeni simpli, dar în acelaşi timp foarte expresivi, este în strînsă legătură cu revolta poetului împotriva grupului cel mai invidios al bogătaşilor. Ne referim la cămătari, care prin mijloacele lor de a face avere, sînt vrăjmaşi ai divinităţii, pentru că procedeul lor nu este în concordanţă nici cu natura şi nici cu arta[9]. Dante combate cu tărie lăcomia şi consecinţele ei de pe poziţiile unui nobil cu concepţii burgheze. În felul acesta este firesc ca revolta să nu fie generată de starea socială grea a celor care lucrează, ci de vîrfurile corupte ale societăţii, condamnate de el nu de pe poziţia unor revendicări, ci de pe poziţii morale. Este semnificativ pentru Dante, poet al epocii moderne, faptul că nu se mulţumeşte cu critica adusă fenomenelor negative, ci-şi exprimă simpatia faţă de omul mo-

---

[7] „Le tre vere e profonde cagioni (faville) della fatale discordia di Firenze erano, secondo Dante, la *superbia* dei *grandi* e dei *popolani* per voler soprastare, l'*invidia*, cioce i rancori, gli odii degli uni contro gli altri, perenni e sempre rinnovantisi, e l'*avarizia*, la cupidigia insana dei guadagni, anche dei meno leciti e dei piu vergognosi". V. *La Divina Commedia di Dante Alighieri commentata per le scuole e per gli studiosi da Giovanni Federzoni*, Bologna 1919. p. 121.

[8] *Ibidem* p. 303, D. Palmieri, *Commento alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, vol. I. *L'inferno*, Prato 1898. p. 343.

[9] *Infernul*, c. XI. vv. 94—100 şi 109—111.

dern, reprezentant al Renaşterii. Este vorba de cunoscutul episod al lui Ulise, care întruchipează idealul dantesc: este călătorul îndrăzneţ, împins de o sete irezistibilă de a cunoaşte, de a şti, de a cuceri ştiinţei tot universul[10].

Pe lîngă acest ideal Dante, căruia îi place să obţină efecte prin contraste, evocă cu nostalgie viaţa simplă, patriarhală a vechii Florenţe, cu moravurile sale strămoşeşti, comparînd acest fel de a trăi cu cel al contemporanilor[11].

Florenţa-n vechea ei circumferinţă.
în care şi-astăzi none bat şi trele,
trăia onest, şi-n cumpăt şi-n priinţă.

N-aveam pe-atunci cununi şi lanţugele
şi nici femei cu brîu şi-ncălţăminte
mai dragi de-a fi văzute decît ele,

nici nu-ngrozea fetiţa pe-un părinte
din faşe chiar, căci zestrea şi-alte toate
ţineau măsura strîns la ce-i cuminte.

Nici case goale de copii, nepoate,
nici nu ne-a fost sosit Sardanapalul
spre-a da dovadă prin odăi ce poate.

. . . .

Încins pe Belincione io-l văzui
cu piei şi os, şi nesulemenită
venind de la oglindă doamna lui.

Pe Vecchio-l ştiu purtînd cojoc de piele
şi pe Nerli aşa i-am apucat
şi-a'lor femei cu fus şi cu andrele.

Ferice lor! Căci toate-asigurat
mormînt aveau; şi nu durmea pustie
de-al Francei drag, nici una-n golu-i pat.

Veghià la leagăn tînăra soţie
şi desmerda-ngînînd în limba ceea
ce-o au părinţii-o primă bucurie.
(Paradisul, c. XV. vv. 97—108 şi 112—123)

Idealul deci se situează, pe de o parte, în prezentul care arată spre viitor, pe de altă parte în trecutul simplu al cetăţii, ai cărei locuitori nu cunoşteau încă luxul, erau simpli în îmbrăcăminte şi obiceiuri, netrezindu-li-se încă dorul de a întreprinde călătorii primejdioase în alte ţări, umblînd după cîştiguri. Deşi exilat, poetul aşază Florenţa în centrul atenţiei sale; tocmai intenţia sa venită din adîncul sufletului

---

[10] Balaci op. cit. p. 58. Cf. Rózsa Zoltán, *A korakapitalista formák fejlődésének tükröződése a kora renaissance irodalmában* (Oglindirea în literatura Renaşterii timpurii a dezvoltării formelor precapitaliste), în volumul „Renaissance tanulmányok" (Studii asupra Renaşterii), redactat de Kardos Tibor, Budapest 1957. pp. 244, 255—258.

[11] M. Barbi, op. cit., p. 106—107; D. Mladoveanu, loc. cit. Cf. *Purgatoriul*, c. XXIII. vv. 91—111.

de a ridica moravurile decăzute, răspunderea pe care a simțit-o față de concetățenii corupți, îl face să așeze Florența pe primul plan.

Dante are însă cuvinte de înfierare și pentru celelalte cetăți: genovezii sînt „neam străin de-orice virtute" (Infernul, c. XXXIII. v. 151); Pisa este „mlaștin'a rușinii" (Infernul, c. XXXIII. v. 79), iar locuitorii ei sînt „vulpi de atîta fraudă pline" (Purgatoriul, c. XIV. v. 53), Pistoia este numită „grajd" (Infernul, c. XXIV. v. 126), ea împinge spre crime al său norod (Infernul, c. XXV. v. 12); Padova „prea-i rebel de-orice virtuți fugînd" (Paradisul, c. IX. v. 48); toți cetățenii din Lucca sînt pungași (Infernul, c. XXI. v. 41); bolognezii se disting prin sgîrcenia lor (Infernul, c. XVIII. v. 63); cei din Arezzo, în ciuda slabei lor forțe politice, sînt aroganți și instigatori la război; „Mai vanitos alt neam decît sienezii" (Infernul, c. XXIX. vv. 121—122) nu poate fi găsit; cei din Casentino sînt numiți „porci murdari" (Purgatoriul, c. XIV. v. 43).

Judecății imparțiale a lui Dante nu-i scapă nici un partid sau cetate. „Legi sînt, dar n-au de cine fi urmate" (Purgatoriul, c. XVI. v. 99), rostește el nemilos. O adevărată secțiune transversală a cetăților italiene din valea rîului Arno, întreprinde Dante în cîntul XIV al Purgatoriului. Alegoria accentuează parcă și mai mult tonul profetic al poetului:

Nu știu anume,
dar bine-ar fi să-l știm și dispărut
chiar numele atării văi din lume,

căci din izvoru-i (unde-i gros făcut
alpestrul lanț, din care-i rupt Pelorul,
încît nu-n multe locuri e-ntrecut)

și pînă unde intr-a-ntoarce sporul
ce mării cerul e silit să-l sugă
spre-a pune-n rîuri ce-a căra li-e zorul,

virtutea ca pe-un șarpe-o pun pe fugă
vrăjmași ei toți, ori prin curenții răi,
ori duși de-un rău nărav care-i subjugă,

făcînd pe fiii-acestei biete văi
așa de rele-apucături să prindă,
că parcă-i paște Circe-n rînd cu-ai săi.

El printre porci murdari mai demni de ghindă
decît de-oricare alt vipt ce gurii place,
curgînd dintîi sărăcăcios, colindă.

Mai jos găsește javre făr'de pace
care n-au putere-atît cît au venin,
și-aici, scîrbit de ei, un nas le face.

Pe cît scoboară-n jos și tot mai plin
spurcatul rîu și vrednic de blesteme,
el vede javrele cum lupi devin.

Trecînd prin rîpi afunde, dintr-o vreme
el dă de vulpi de-atîta fraudă pline,
că nici de-un lanț niciuna nu se teme.

Voi spune tot, s-audă el, căci bine
va prinde-acestui viu să-și amintească
ce-un duh adevărat azi pune-n mine.
(Purgatoriul, c. XIV. vv. 28—57)

Spectacolul nedreptăților sociale îl îndurează tot atît de mult, ca și cel al luptelor interne. Antenele poetului surprind toate seismele sociale, chiar și cunoscuta revoltă în masă a poporului sicilian, revoltă cunoscută în istorie sub numele de vecerniile siciliene:

de nu-mpingea un nou guvern spre-orori,
ca de-obicei, popoarele-mpilate,
să strige prin Palerm: „Omori, omori!"
(Paradisul, c. VIII. vv. 73—75)

E drept că Dante nu intuiește cauza adevărată a acestei revolte. Nu înclinația unui „guvern spre-orori" a declanșat această mînie justiciară, ci exploatarea nemiloasă a poporului din partea noilor stăpîni francezi. Dar Dante critică stările de lucruri din societatea sa de pe pozițiile unei anumite clase. E adevărat că el aparținea unei familii nobile, dar care-și pierduse caracterul feudal și trăia în condiții sociale modeste. Deși guelf ca apartenență politică, nu rareori răzbat în opera sa resentimente față de „poporul nou", de burghezii îmbogățiți peste noapte:

Confuzia de familii-a fost oricînd
cetății-un început de-o nouă sfadă
și-un rău, ca-n trup ce-n dopi de-al doilea rînd

. . . .

Cînd stai să vezi cum Lunii și-Urbisaglia
s-au dus și cum cu ele pe-un pripor
se duce Chiusi-acum și Sinigaglia,

nu-ți pară lucru nou s-auzi cum mor
familii-n lume, și nici groaznic foarte,
căci orișicare-orașe-au moartea lor,

și toate-a 'noastre lucruri au o moarte,
ca voi, ci pare-ascunsă-n cîte una
ce-o duce lung, că-i scurt-a noastră soartă.
(Paradisul, c. XVI. vv. 67—69 și 73—81)

În forul său intim Dante nu împărtășește convingerile politice ale prietenilor săi guelfi. El este mai degrabă silit de împrejurări ca să le accepte. Dezgustul de prezent nu odată îl face să evoce nostalgic trecutul Florenței, cu moravurile ei simple și aspre, satiră indirectă a

vremurilor noi. E adevărat că din acest trecut feudal, *il buon tempo antico*, poetul nu reține aspectele crude:

Cu-atare și-alt-asemeni nobilime
văzui Florenț-atîta pace-avînd,
că n-avea cauză de-a se plînge nime.

Cu-acestea i-am văzut popirul stînd
și drept și glorios, și-n suliți crinul
purtat întors eu nu-l văzui nicicînd,

și nu-l făcuse roș încă desbinul.
(Paradisul, c. XVI. vv. 148—154)

Această eră de armonie socială, potrivit concepției lui Dante, încetează odată cu apariția vieții comunale, în momentul în care „desbinul" începe să frămînte viața politică a patriei sale.

Cu mai multă asprime sînt criticați de Dante oamenii bisericii. Se pune problema: aceste atacuri se datorează oare numai concepției politice a lui Dante? Sînt un rezultat al urei sale împotriva papilor și al imixtiuniilor în treburile lumești? E o chestiune la care nu se poate da cu prea mare ușurință un răspuns. Pe de altă parte, Dante vede în corupția oamenilor bisericii cauza rătăcirii omenirii de la calea cea dreaptă[12]. Dar corupția personalităților ecclesiastice a fost denunțată cu destulă tărie și înainte de el (San Francesco d'Assisi și Iacopone da Todì). Despre raporturile dintre Dante și franciscanism (tocmai datorită aversiunii sale față de călugări) nu poate fi vorba. E posibil ca viziunea idilică a purității morale a primilor creștini să fie un reflex al acestei mișcări (Infernul, c. XIX. vv. 90—115). Dacă analizăm cu mai multă atenție *Divina comedie*, ne dăm seama că Dante este dușmanul „monahismului" tocmai pentru că acesta înnăbușe înclinațiile naturale ale oamenilor:

De-a pururi Firea, cînd Norocul vrea
să-i stea-mpotrivă, ea, ca și ogorul
ce nu-i priește-un sad, dă probă rea.

Ci-atentă lumea de-ar privi cu zorul
ce fel de fundament natura pune
s-urmeze lui mai bun i-ar fi poporul!

Dar voi siliți să intre-n religiune
pe cei ce-au fost născuți să-ncingă spada.
și faceți regi pe cei cu predici bune,

și-umblind pe-alături pierdeți astfel strada.
(Paradisul, c. VIII. vv. 139—148)

Devierea înclinațiilor firești nu poate avea decît consecințe nefaste. Călugării aduc în „convent" tocmai păcatele lumii pe care o părăsesc: lăcomia, pofta de mărire etc. Dante biciuind un păcat sau altul al

[12] Cf. M. Barbi, op. cit., p. 105.

acestora, generalizează, ceea ce ne îndreptăţeşte să credem că corupţia oamenilor bisericii a fost şi în vremea sa, ca întotdeauna, generală:

Căci voi, de-avari, daţi crimei privilegii
strivind pe buni şi-umplînd de răi pămîntul.

. . . .

Din banii Dumnezeirea vi-e făcută!
Şi ce-i un biet păgîn? Nimic, vezi bine,
căci el ador' un zeu, dar voi pe-o sută.
(Infernul, c. XIX. vv. 104—105 şi 112—114)

Apostrofa din care fac parte versurile citate, vizează şi un alt păcat de care s-au făcut vinovaţi conducătorii bisericii: simonia, vînzarea de bunuri sfinte. Dar aceştia mai recurgeau la un gen de fraudă: vînzarea de indulgenţe, „(de) bule pline de minciuni vîndute" (Paradisul, c. XXVII. v. 53) şi condamnarea implacabilă a poetului se abate din nou asupra lor:

Păşunile sînt toate-acum umplute
de lupi rapaci in haină ciobănească —
mînie sfîntă, cum nu cazi mai iute!
(Paradisul, c. XXVII. vv. 55—57)

Ceea ce mai satirizează Dante, este înclinaţia clericilor spre expuneri subtile şi abstracte, deşi acestea maschează cea mai crasă ignoranţă. Portretul predicatorului ce-şi ornează predica cu anecdote şi spirite, menite a provoca efecte oratorice, este realizat pe un plan de înaltă satiră:

acum ei vin cu moituri şi cu schime
să predice, şi rîs cînd se stîrneşte
se umflă-n glugi şi-altce nu cere nime.

Ci-atare drac in gluga lui cloceşte,
că vulgul, de l-ar şti, ar da de gît
iertarea-n care-acum se-ncrede-orbeşte! —

Prin ea spori prostia-n lume-atît
că fără probe-a'nici un testimoniu
orice-ai promite-o cred numaidecît:

de-aici şi-ngraşe porcii sfînt-Antoniu
şi alţii mulţi mai răi ca nişte porci,
cari n-au decît minciuna patrimoniu.
(Paradisul, c. XXIX. vv. 115—126)

Se ştie că ambiţia de a domina atît în sfera puterii spirituale cît şi temporale, îi face pe conducătorii bisericii vanitoşi şi orgolioşi:

Prelaţii de-astăzi vreau însă lachei,
să poarte trena lor şi să-i alinte
de braţe-aici şi-aici, aşa-s de grei!

Acopăr caii lor cu-a 'lor vestminte
şi-aşa merg două bestii sub o piele —
oh, cît o să-i mai rabzi, ceresc Părinte. —
(Paradisul, c. XXI. vv. 130—135)

Aceste atacuri au dat naştere unei literaturi anticlericale. Un ecou, e adevărat că îndepărtat, poate fi detectat şi în literatura Transilvaniei din secolul al XVIII-lea[13].

Ajunşi la sfîrşitul articolului nostru, putem afirma că exilul îi lărgeşte lui Dante orizontul şi din florentin devine cetăţean al Italiei. Oriunde îl poartă paşii, întîlneşte nefericiţi izgoniţi din oraşul lor. În nici o parte nu găseşte o conducere înţeleaptă, ci tiranie şi lupte între partide. Sentimentul injustiţiei personale ar fi putut să-l ducă la consideraţii nedrepte asupra contemporanilor. În realitate „judecata ideologică sigură" sau „poziţia politică şi civilă lipsită de orice incertitudine"[14] îl caracterizează de-a lungul nemuritoarei sale opere. La un moment dat Dante s-a simţit învestit cu o misiune profetică, chemat de providenţă să pregătească terenul pentru o reformă politico-religioasă a omenirii rătăcite de la drumul ei drept:

Lumină-n veci, ce-ntreci cu-o veşnicie
umanul gînd, dă-mi duhului puţin
din cum şi cît mi te-arătaşeşi mie!

Dă limbii mele-atîta foc divin
să pot lăsa din gloria-ţi fără fine
măcar şi-un strop acelora ce vin.
(Paradisul, c. XXXIII. vv. 67—72)

---

[13] De la Petru Maior ne-a rămas o lucrare anticlericală *Procanon*, scrisă sub influenţa unui reprezentant al „luminilor" din acelaşi secol: Iustinus Febronius (cf. G. Bogdan-Duică, *Petru Maior şi Just. Febronius sau Petru Maior ca vrăjmaş al Papei* în „Renaşterea" 1933. nr. 15—27). Desigur că multe din ideile lui Dante, urmărite în modesta noastră contribuţie, le găsim în această mică lucrare a „luminătorului" transilvănean. Prin ce filieră au ajuns în Transilvania secolului al XVIII-lea (?) este o problemă pe care rămîne să o descopere istoria literară. Ne vom mărgini la un singur citat din *Procanon* (ed. C. Erbiceanu, Bucureşti 1894) care vădeşte sub raportul imaginii înrudirii între Petru Maior şi Dante Alighieri: „Surle la prînzurile lor ca la praznicul lui Navucodonozor, bucatele dease, şărbii înaintea lor cu frică şi cu cutrămur, în vîrful degetelor pipăind, nu călcînd, necurmaţi şi nenumăraţi. Ba unii cari tocmai ar trebui să se areate cu pilda mai mici la atîta i-au tras gîndul pămîntesc, cît neştiind cum s-ar putea arăta mai mari şi mai cu vîlfă poroncesc ca cîte doisprezece oameni împodobiţi pe umere cu tronul să-i poarte prin beserică" (*op. cit.*, titlul I, p. 7—8).

[14] C. Salinari, *Storia popolare della letteratura italiana, I. Dalle origini al Quattrocento*, Editori Riuniti (1962) p. 96—97.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СОЦИАЛЬНОГО БУНТА В „БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ" ДАНТЕ

(Резюме)

После выявления того, что отношение художника к окружающей действительности определяется помимо других факторов и его психологическим складом, авторы анализируют настроения поэта с этой точки зрения и показывают, что они состоят из противоречивых чувств и страстей, необыкновенно сильных, несвойственных другим поэтам. Данте восхищается, он объят ненавистью, любовью, сочувствием и возмущением по поводу событий, происходивших в Италии.

В эту эпоху на родине поэта происходили междоусобицы, вследствие которых Данте был сослан из Флоренции. Среди причин этих междоусобиц упоминается узурпация власти папством, стремившимся захватить земные блага и вмешаться в светские дела, забывая свою настоящую миссию. Изображая бои между городами Италии, Данте резко выступает против разных городов, однако его суждение не руководствуется пристрастием, а стремлением быть объективным. Особое значение представляют его критические слова в адрес характерных для докапиталистической эпохи явлений, которым он противопоставляет свой идеал: с одной стороны — патриархальную жизнь прежней Флоренции, с другой стороны — человека будущего, Улисса.

В заключение после того как авторы перечисляют представителей продажного духовенства, они ссылаются на „Проканон" Петру Майора — далёкий отклик антиклерикальной литературы, возникшей в результате нападков Данте.

ASPECTS DE LA RÉVOLTE SOCIALE DANS LA *DIVINE COMÉDIE*

(Résumé)

Après avoir rappelé que l'attitude de l'artiste en face de la réalité ambiante est déterminée aussi, en dehors d'autres facteurs, par sa structure psychologique, les auteurs analysent l'âme du poète sous cet aspect et montrent qu'elle est dominée par des sentiments et des passions contradictoires, d'une intensité sans pareille. Dante s'enthousiasme, hait, aime, s'apitoie ou se révolte devant ce qui se passait alors en Italie.

On sait qu'à cette époque la patrie du poète était déchirée par des luttes intestines, à la suite desquelles il fut exilé de Florence. Les auteurs rappellent que l'une des causes de cette situation était l'usurpation du pouvoir par la papauté, qui tendait à accaparer les biens de ce monde et à se mêler des affaires profanes, oublieuse de sa vraie mission. Quand il évoque les luttes entre les cités italiennes, Dante prononce de sévères paroles sur les unes ou les autres, mais son jugement est inspiré non pas par la partialité mais par un effort d'objectivité. Particulièrement importantes sont les critiques que Dante formule au sujet des phénomènes caractéristiques de l'époque précapitaliste, auxquels il oppose son idéal: d'une part, la vie patriarcale de l'ancienne Florence, de l'autre, l'homme de l'avenir, Ulysse.

En conclusion, et après avoir passé en revue les représentants du clergé corrompu, les auteurs font une référence au *Procanon* de Petru Maior, écho lointain de la littérature anticléricale, née pour une part des attaques de Dante.

„FASTORUM . . . TOTIDEMQUE LIBELLOS"

di

GIUSEPPE BALIGAN (Bologna)

Leggiamo in Ovidio (*trist.* 2,549 sgg.):

> *Sex ego Fastorum scripsi totidemque libellos*
> *cumque suo finem mense volumen habet*
> *idque tuo nuper scriptum sub nomine, Caesar,*
> *et tibi sacratum sors mea rupit opus.*

Tanto in tempi più o meno remoti quanto ancor oggi gli eruditi non si sono trovati né si trovano d'accordo sull'interpretazione dei due distici sopra menzionati; si sono, cioè divisi e tuttora si dividono in due schiere: la prima comprende quei critici secondo i quali il poeta, colpito dalla condanna all'esilio, sarebbe stato costretto ad interrompere i *Fasti*, che già egli aveva avuto intenzione di condurre a termine (cfr. *fast.* 3,57 sg. e 5,147 sg.) e dei quali forse aveva già steso almeno la trama (non esclusa l'ipotesi che egli abbia ripreso l'opera in esilio); la seconda schiera (per la verità più numerosa) comprende gli studiosi convinti che Ovidio abbia scritto interamente i dodici libri *ante exilium*.

Confesso di non capire su quali basi, non dico solide ma almeno modestamente attendibili, possa fondarsi la prima interpretazione. Ma esaminiamo quel passo del secondo libro dei *Tristia:* nell'unica elegia (autodifesa e supplica a Cesare Ottaviano Augusto) costituente il secondo libro dei *Tristia* il poeta ricorda ad Augusto di aver scritto *(scripsi)* dodici libri di Fasti *(sex . . . Fastorum . . . totidemque libellos)*, ciascuno dei quali termina col rispettivo mese (v. 550), e di aver dedicato a lui *(tibi sacratum)* quell'opera da poco scritta sotto il suo nome *(id . . . tuo nuper scriptum sub nomine . . . opus)*. Come si può pensare ad una simile affermazione da parte di Ovidio, se questi, mentre scriveva la sua autodifesa, già sapeva che la sua avversa fortuna *(sors mea)* non gli aveva permesso di comporre gli altri sei libri? Se il verso „*Sex ego Fastorum scripsi totidemque libellos*" si trovasse, anziché in un'opera dell'esilio, negli stessi *Fasti*, si potrebbe congetturare, pur con un po' di fatica, che il poeta ci desse per scritta un'opera il cui compimento rientrava, senz'altro, nelle sue precise intenzioni, visto che analoghe inten-

zioni egli espresse in *fast.* 3,57 sg. (Vester honos veniet, *cum Larentalia dicam:* / acceptus geniis illa december habet) e *fast.* 5,147 sg. (Quo feror? Augustus mensis mihi carminis huius / ius *dabit:* interea diva canenda Bona est), nei quali due luoghi, tuttavia, l'intenzione è espressa -si noti bene- col futuro, non col perfetto. Ma allora -si dirà- quale significato si deve dare al *rupit?* Proprio da questa parola orgina il grosso malinteso. Si è preso e si continua a prendere il *rupit* come equivalente, per senso, ad *interrupit* („ha interrotto"). Il che è del tutto inesatto. Che cosa ci può dire in proposito lo stesso Ovidio? Molto. Leggiamo in Ovidio:

trist. 1, 7, 13 sg. *Carmina mutatas hominum dicentia formas:*
infelix domini quod fuga rupit opus.

Qui l'esametro allude ai quindici libri delle *Metamorfosi* (sottratti alla morte spirituale del poeta, contro il suo volere: cfr. *trist.* 1,1,117 sg.; 1,7,15—24; 3,14,19 sg.), condotti fino ai tempi di Augusto (*trist.* 2,559 sg.) e il secondo emistichio del pentametro (...quod *fuga rupit opus*) è pressoché identico al secondo emistichio del citato pentametro *trist.* 2,552 (...*sors mea rupit opus*), riferentesi ai *Fasti.* Che cosa dunque intese dire Ovidio, quando, a proposito delle *Metamorfosi,* scrisse: *fuga rupit opus?* Che l'improvvisa partenza per l'esilio non gli permise di dare all'opera (già materialmente compiuta) la lima, com'egli avrebbe desiderato (*trist.* 1,7,22—40), la dovuta finitezza (*trist.* 2,63 sg.), non gli permise di darle l'ultima mano (*trist.* 2,555 sg.; 3,14,21, sg.), lo costrinse insomma, a lasciare che il suo *opus* passasse *incorrectum* sulla bocca del popolo (*trist.* 3,14,23). Ecco quale senso il poeta diede alla frase *fuga rupit opus* (cioè, le *Metamorfosi*): orbene, se consideriamo che l'accenno ai quindici libri delle *Metamorfosi* (*trist.* 1,7,13 sg.) si conclude -come precedentemente abbiamo rilevato- con quasi le *stesse* parole con le quali termina l'accenno ai Fasti (*trist.* 2,549—552), si può, con tutta tranquillittà, ritenere, non diciamo probabile, ma certo che Ovidio, prima di andarsene in esilio, aveva materialmente e interamente scritto i dodici libri dei *Fasti,* come le *Metamorfosi* rimasti senza „l'ultima lima", senza „l'ultima mano", senza i dovuti emendamenti. L'opera dei *Fasti,* né più né meno che l'opera delle *Metamorfosi,* può insomma considerarsi un *opus* non già *intermissum,* ma solamente *incorrectum, sortis (adversae) vel fugae causa.* Che poi, dopo la morte di Augusto, il poeta abbia ripreso in mano i *Fasti* e vi abbia apportato aggiunte o ritocchi quando si apprestava a dedicarli a Germanico (cfr. *fast.* 1,3—26 .63—64 .285—286 .389—390; 4,81—84), è senz'altro fuori d'ogni dubbio: comunque non ci soffermiamo su tale questione, ché andrebbe al di là dello scopo del nostro articolo. Piuttosto, se mai qualcuno esitasse ad accettare come valida l'argomentazione che abbiamo addotta circa la materiale composizione da parte di Ovidio dei dodici libri dei *Fasti* prima del suo esilio, tenga presente che il poeta, quando, nell'ultima epistola del quarto libro delle *ex Ponto,* ci dice che l'amico Sabino, colpito da una rapida morte, lasciò *incompiuti* i suoi

Fasti, usa la frase *imperfectum opus* (v. 15 sg. . . . *imperfectumque dierum / deseruit* celeri morte Sabinus *opus*), la quale frase ha un significato ben diverso dall'altra *rupit opus* riferita alle *Metamormosi* e ai *Fasti*, né dimentichi che Ovidio, quando ci ha voluto descrivere un infante (*met.*3,310) o animali (*met.*1,427) *non ancora giunti al loro compimento* fisico o ci ha voluto dire di parole *lasciate tronche a mezzo* (*Her.*13,13; 21,25; *met.*1,526; *trist.*1,3,69) si è sempre ed unicamente servito dell'aggettivo *imperfectus*. Non vi è dubbio che Ovidio, superlativamente facile a ripetere uno stesso pensiero con le identiche parole (valga l'esempio di *fast.*1,101 „*Disce*, metu posito, *vates operose dierum*" e fast. 3,177 „*Disce*, Latinorum *vates operose dierum*": in entrambi gli esametri il *vates* è lo stesso Ovidio quale autore dei *Fasti*), se avesse voluto dirci di aver lasciato incompiuti i *Fasti*, causa l'esilio, si sarebbe servito dello stesso aggettivo col quale, pochi anni apresso, ebbe ad indicare l'incompiutezza dei *Fasti* di Sabino (1). A parte, del resto, quest'ultima considerazione, direi abbastanza facile l'interpretazione dei vv. 549—556 del secondo libro dei *Tristia:* insieme alla *Medea* (vv. 553—554) e alle *Metamorfosi* (vv. 555—556) il poeta ci ha ricordato i *fasti* (vv. 549—552), volendo contrapporre questi tre grandi poemi (il secondo e terzo dei quali terminati prima dell'esilio, ma non limati) ai *iuvenilia et amatoria poemata* (cfr. *ibid.*, v. 547 sg.). Quando Ovidio attendeva alla composizione del secondo libro dei *Tristia* (e cioè fra l'anno 8 e l'anno 9): i dodici libri dei *fasti* erano *già* stati scritti (come la *Medea* e le *Metamorfosi*).

*

---

(1) Non vogliamo tacere l'interpretazione che Giovanni Masson (*Vita Ovidii*, Amsterdam, 1708) diede -come più tardi ricorderà Carlo Rosmini (*Vita di Ovidio Nasone*, Ferrara, 1789, Parte prima, p. 244)- dell'ormai famoso verso „*Sex ego Fastorum scripsi totidemque libellos*". Questo verso, secondo il Masson, la cui congettura fu poi abbracciata dal Bianconi (*Lettere sopra Celso*), si doveva intendere nel senso che Ovidio scrisse sei *Fasti* „divisi in *altrettanti* libretti" ed un motivo a credere che il poeta non avesse scritto gli altri sei il Masson vedeva nel fatto che, per esempio, fra gli antichi scrittori, Lattanzio, che tante volte citò i *Fasti* di Ovidio, riportandone interi passi, non fece menzione che dei primi sei libri. Al che il Rosmini (p.245) obiettò, giustamente, che il silenzio di Lattanzio sul secondo gruppo dei libri dei *Fasti* non sarebbe prova sufficiente per credere che Ovidio non li abbia scritti, in quanto o ai tempi di Lattanzio questi sei libri già potevano essere andati perduti o potevano non contenere cose che Lattanzio giudicasse opportuno citare. Ma torniamo al *totidem* di Massoniana interpretazione. Ovidio, quando volle dirci di aver scritto un libro per ogni mese, così si espresse: „cumque suo finem mense libellus habet" (*fast.* 1,724), „alter ut hic mensis, sic liber alter eat" (*fast.* 2,2), „Venimus in portum, libro cum mense peracto" (*fast.* 2,863), „cumque suo finem mense volumen habet" (*trist.* 2,550), mentre, quando in *fast.* 6,725 volle indicare il numero dodici, il poeta si servì del cardinale sex cui aggiunse l'aggettivo indeclinabile *totidem* (attribuendogli il valore di un bis moltiplicativo): „Iam *sex et totidem* luces de mense supersunt". La quale identica espressione ritornerà più tardi in *trist.* 2,549 „Sex ego Fastorum scripsi *totidemque* libellos". Il che ci conferma ancora una volta, che, quando il fulmine scagliato da Augusto si abbattè sul poeta, questi aveva già scritto dei *fasti* non soltanto i sei libri che ci sono pervenuti, ma anche gli altri sei dei quali, almeno fino ad oggi, ignoriamo la sorte.

Premessa la notizia (a titolo di semplice informazione) che nell'anno 1649, in Francia (e precisamente a Digione) Claudius Barthol. Morisotus pubblicò (in—4°, *apud* Guyot) l'opera *Fastorum libri XII*, dei quali egli stesso scrisse i sei *posteriores* per sostituire quelli mancanti di Ovidio, e dimostrato sia che il poeta scrisse dodici, non solamente sei, libri di *Fasti*, sia che questi furono composti prima dell'esilio (circonstanza per la quale essi non poterono essere emendati), vediamo di quanta attendibilità possano godere le seguenti due notizie:

1ª — „Post extremum versum [*fast.* 6,812] in Ursiniano aliisque recentioribus [duobus Patavinis, uno Vaticano atque Francof.] subiuncti leguntur versus hi quattuor tamquam libri VII initium:

Si novus a Iani sacris numerabitur annus,
Quintilis falso nomine dictus erit.
Si facis, ut fuerant, primas a Marte kalendas,
tempora constabunt ordine quaeque suo. (2).

2ª — „... teste Gronovio apud Merkel. p.303" Norimbergae vidi antiquam editionem, cui adscriptum erat: Reliqui sex libri servantur apud presbyterum in pago prope Ulmam. Principium septimi:

Tu quoque mutati causas et nomina mensis
a te, qui sequitur, maxime Caesar, habes.

Scriptum manu C. Celtis Protacii. — J. F. Gronovius". Haec eadem Gronovium sibi narrasse testatur Nic. Heinsius, „sed opinor", ait idem, „Celtem Protacium non tam decepisse quam fuisse ab aliis deceptum". (3).

Va detto anzitutto, che i due gruppi di versi, testè menzionati, sono di pretta marca ovidiana, sia per quanto riguarda il pensiero, sia per quanto riguarda la forma. Esaminiamoli:

v.1 la precisazione che l'anno comincia con Giano troviamo in *fast.* 1,64 (inque meo primus carmine Ianus adest), 2,1 (Ianus habet finem. Cum carmine crescat et *annus)*, 2,48 (primus, *ut est*, Iani mensis et ante fuit), 2,51 (Primus enim Iani mensis, quia ianua prima est);

v.2 *falso nomine dictus: trist.* 3,13,28 ... *falso nomine dictus* ... Per il participio *dictus* riferito al nome di un mese, cfr. *fast.* 4,89 (*Aprilem* memorant ab aperto tempore *dictum*), 5,78 (*Iunius* a iuvenum nomine *dictus* ...), 5,427 (Mensis erat *Maius* maiorum nomine *dictus*);

---

(2) Ciò lèggesi in Ovidio, *Fasti*, a cura di Carlo Landi, Paravia, 1928, p.220 sg. (cfr. anche l'ediz. del Lenz [*Fastorum libri VI*, vol. III, fasc. 2, Lipsia, 1932, p.231]).

(3) dal citato Landi, p.221 (cfr. anche l'ediz. del Lemaire, Parigi, 1824, vol. VIII, [p. 368] e del citato Lenz, p. 231 sg.).

v.3 per la precisazione che il mese *Quintilis* trova il suo giusto posto nella successione dei mesi, se si fa cominciare l'anno, com'era una volta, dal mese dedicato a Marte, cfr. *fast.* 1,39 (Martis erat primus mensis...), 3,135 sg. e 149 sg. (Neu dubites *primae* fuerint quin ante *kalendae* / Martis... — Denique quintus ab hoc fuerat *Quintilis* et inde / incipit a numero nomina quisquis habet) (4);

v.4 *tempora constabunt: fast.* 3,91 „...*tempora constant"*; ordine *quaeque suo: trist.* 3,4,64 ...*nomine quemque suo.* Per l'uso di *quisque* con riferimento ai mesi, cfr. *fast.* 3,150 incipit a numero nomina *quisquis* habet.

v.1 *causas:* sono le *causae* di *fast.* 1,1 e 4,11 (Tempora cum *causis*...); *nomina mensis: fast.* 3,4 „A te, qui canitur, *nomina mensis* habet". Per l'uso del plurale *nomina* riferito ad un solo mese, cfr. *fast.* 3,4; 5,1; 6,35;

v.2 *a te, qui sequitur: fast.* 3,4 *A te, qui canitur*... (in entrambi i luoghi il pronome relativo si riferisce a *mensis*).

Secondariamente c'è da osservare che qualcuno, pur concedendo che i due gruppi di versi non solo denunciano uno stile ovidiano, ma possono essere fattura proprio di Ovidio, non potrà ovviamente spiegarsi come tanto l'uno quanto l'altro gruppo costituissero l'esordio di un medesimo libro (il settimo, come ci hanno fatto sapere alcuni codici e il Protacius, rispettiv.) e finirà, conseguentemente, per ritenere spurio e l'uno e l'altro (in ciò d'accordo col Landi [*Op. cit.,* p.221]). Val la pena di soffermarsi su questa perplessità affatto più che naturale. Se quei 4+2 versi sono stati realmente scritti da Ovidio (cosa che giudico sommamente probabile, per non dire certa), i detti versi possono accettarsi come l'inizio del settimo libro dei *Fasti* a queste due condizioni: che si identifichi il *Caesar* del terzo pentametro con *Iulius Caesar,* non con *Caesar Augustus;* che si prenda il terzo distico come il rimaneggiamento degli altri due (meno verisimilmente potrebbero essere questi il rimaneggiamento dell'altro), operato dal poeta nella seconda redazione *(exilii tempore)* dedicata a Germanico. Questa seconda condizione, che di per sé sarebbe accettabile, in quanto è noto che Ovidio apportò alcuni ritocchi non solo nei sei *priores* libri dei *Fasti* (come si è visto nella prima parte dell'articolo), ma, presumibilmente, anche nei sei *posteriores,* diventa inaccettabile, essendo essa intimamente legata alla prima, in cui l'identità *Caesar* = *Iulius Caesar* non è sostenibile. Non è infatti ammissibile che nei *Fasti* scritti prima

(4) Nel terzo libro del *Corp. Tibull.* (del quale, alcuni anni or sono, ho cercato di dimostrare la paternità ovidiana) si leggono, quale inizio della prima elegia, i seguenti versi: „Martis Romani festae venere kalendae (exoriens nostris hinc fuit annus avis)".

dell'esilio [prima, quindi, che sul capo del poeta si abbattesse il fulmine scagliato da Augusto (*trist.* 1,1,72)] e ad Augusto consacrati (*trist.* 2,551 sg.), Ovidio, dopo aver dato allo stesso Augusto gli attributi *magnus* (*fast.* 4,124.859), *optimus* (*fast.* 2,637) ed *aeternus* (*fast.* 3,422), riferisse a Giulio Cesare (chiamato col solo appellativo *divus* [*met.* 15,842]), nel settimo libro degli stessi *Fasti,* l'apostrofe *maxime Caesar* (5), quella medesima apostrofe che, più tardi, il poeta avrebbe rivolta a Caesare Ottaviano Augusto (*trist.* 3,1,78 *Caesar,* ades voto, *maxime* dive, meo). E nella lunga elegia-autodifesa non ha forse Ovidio, ricordandogli di aver scritto i *Fasti* sotto il suo nome, chiamato Augusto col semplice nome di *Caesar* (v. 551 idque tuo nuper scriptum sub nomine, *Caesar*), dopo avergli rivolto l'apostrofe „Vir *maxime*" (v.55)? Concludendo, le considerazioni ora fatte mi inducono a pensare che sia incorso in errore o il Celtes Protacius nel segnalare il distico „*Tu quoque mutati . . . / a te qui sequitur . . .*" come principio del settimo anziché dell'ottavo libro dei *Fasti,* o Jo. Frid. Gronovius (nato ad Amburgo nel 1611 e morto a Leida nel 1671) nel riferire la postilla del Protacius.

*

Dei dodici libri dei *Fasti* ovidiani oggi rimangono soltanto sei. Servio ebbe conoscenza dei sei *posteriores,* come ben si arguisce dal commento *ad Verg. georg.* 1,43: „Quintilis et Sextilis mutati sunt postea in honorem Iulii Caesaris et Augusti: unde sunt Iulius et Augustus. Sic Ovidius in Fastis". Che la seconda parte dei *Fasti* sia andata perduta (come molti opinano) già nel principio del quarto secolo? Quanta fede può meritare la notizia che il Landi (*Op. cit.,* p.221) vide scritta in margine *ad fast.* 2,567 *sq.* nel codice *Laur.* 36,24, secondo la quale „Arnulfus (Arnoul le Roux de Saint-Euverte) in Fastis refert Ovidium duodecim libros scripsisse Fastorum, verum beatum Hieronymum propter nimium idolatriae cultum asserit igni sex ultimos dedisse idque omni populo christiano suasisse"? E che pensare del fatto che nell'opera *Ad sex primorum Caesarum genealogicam arborem commentaria Pio VI P. M. dicata* (Napoli, 1787) il suo autore (6), oltre a citare di Ovi-

(5) Vano sarebbe poi il tentativo di identificare questo *Caesar* con Germanico, perché alla nobile discendenza di questo (adottato nella famiglia Cesarea) il poeta aveva già dedicato alcuni versi nel quarto libro (v.19 sg. Si qua tamen pars te de Fastis tangere debet, / *Caesar,* in Aprili, quo tenearis, habes). Piuttosto c'è da ricordare che l'identico vocativo *maxime Caesar* si legge (riferito ad Augusto) nel primo verso del carme „*Temporibus laetis tristamur . . .* " (Anth. Lat. suppl., Buech., Riese I, 1, p.198 e *P.L.M.,* Baehr., IV, p.183), da alcuni codici (erroneamente) attribuito a Cornelio Gallo (la cui paternità ovidiana, invece, ho cercato di dimostrare in *Rend. Class. Sc. morali, storiche e filologiche dell' Accad. Naz. dei Lincei,* Serie VIII, vol. X, fasc. 5—6 [anno 1955], pp.404—409).

(6) Il quale „Clarissimus litterariae Reipublicae vir Beneventanus" (come lo presenta Jo. Bapt. Rotundus nella dedica dell'opera al papa Pio VI [p.4]) ha preferito, come egli stesso ci dice, *sub sipario latere* [soprattutto per due ragioni: *ne in mustaceo laureolam quaerere videar, et Momorum, quibus hoc iniicetum seculum scatet, morsus vitem* (p.13)], limitandosi, pertanto, nella sua lettera introduttiva (indirizzata al Rotundus), a firmarsi con le sole iniziali H. P. (p.23).

dio i versi *trist.* 2,103—106 (p.42), *Pont.* 1,2,138 e 4,6,11 sg. (p.52), *fast.* 2,717 sg. (p.192 sg.) e *fast.* 1,202 (p.193 sg.) (7), invita il lettore, parlando delle origini della *gens Pinaria*, a vedere, oltre Virgilio, *Aen.* 8 [v.269 sg.] e Servio, *ad loc. cit.* (ubi . . . Pinarios a fame dictos ait), anche Ovidio, *Fast.* (p.36) (senza dircene il libro), nei sei primi libri dei quali *Fasti* però, non v'è traccia alcuna (come in nessun'altra opera di Ovidio) né dei *Pinarii* né della derivazione del loro cognome?

Sono dunque andati irrimediabilmente perduti o distrutti i famosi *totidem libelli* dei *Fasti* o forse tuttora li conserva qualche codice dimenticato in qualche oscuro angolo di qualche pubblica o privata biblioteca? Ammesso che sia così, non ci si può nascondere l'enorme difficoltà di raportarli alla luce, tuttavia è proprio quello che, quanto prima, mi accingerò a fare, *Deo hominibusque adiuvantibus.*

„FASTORUM TOTIDEMQUE LIBELLOS"

(Rezumat)

Plecînd de la interpretarea v. 549—552 din cartea a II-a a *Tristiilor*, cercetătorii s-au despărțit în două tabere: unii susțin că Ovidiu ar fi fost constrîns, de pe urma apariției decretului de surghiun, să-și întrerupă opera *Fastele*, din care scrisese pînă atunci șase cărți, completîndu-și eventual opera în exil; alții susțin, în schimb, că poetul a scris în întregime cele 12 cărți ale *Fastelor* înainte de plecarea sa la Tomis.

Autorul aduce în sprijinul celei de a doua interpretări noi argumente, atît printr-o analiză aprofundată a anumitor cuvinte întrebuințate de poet, cît și a altor informații. Din analiza comparativă a vocabularului cu *Metamorfozele* autorul ajunge la concluzia că Ovidiu, înainte de a pleca în exil avea scrise în întregime cele 12 cărți ale *Fastelor*, fără însă a le fi finisat; această operație a făcut-o la Tomis după moartea împăratului Augustus, cînd poetul a făcut unele modificări, în vederea dedicării operei lui Germanicus.

Analizînd, în continuare, două grupe de distihuri, constînd din patru, respectiv două versuri, aflate, cele dintîi, în unele manuscrise, iar cele din urmă adnotate pe textul unei vechi ediții, autorul stabilește autenticitatea lor atît în ceea ce privește conținutul cît și forma, precum și locul lor, ca versuri de început ale cărților a VII-a și a VIII-a.

În sfîrșit, autorul aduce în sprijinul tezei sale mărturia lui Servius, comentatorul lui Vergilius (sec. IV e. n.), precum și nota marginală de pe un manuscris mai tîrziu potrivit căreia Hieronymus ar fi ars ultimele șase cărți și ar fi sfătuit și pe alții să facă la fel, din cauza conținutului lor idolatric. În concluzie, el își exprimă speranța că aceste cărți se vor putea descoperi în vreun manuscris din vreo bibliotecă publică sau particulară.

---

(7) Il signor H. P. cita inoltre, come verso di Ovidio (senza indicarcene l'opera), il seguente pentametro „vulnus et auxilium *Pelias hasta tulit*" (p.144), il cui secondo emistichio si legge in Pont. 1,7,52 „missa graves ictus *Pelias hasta tulit*" (. . . *Pelias hasta* . . . leggiamo altresì in *Pont.* 2,2,26 e *Pelias* . . . *hasta* . . . in *met.* 13,109). Forse che quel verso *incertae sedis* Ovidio introdusse in uno dei sei *posteriores* libri dei *Fasti?*

„FASTORUM . . . TOTIDEMQUE LIBELLOS"

(Р е з ю м е)

Исходя из толкования 549—552 стихов второй книги *Скорбей*, исследователи разделились на два лагеря: одни из них утверждают, что, вероятно, Овидий был вынужден прервать — вследствие появления указа о ссылке — своё произведение *Фасты*, из которого он написал до тех пор шесть книг, завершив, возможно, свое произведение в ссылке. Другие, напротив, придерживаются того мнения, что поэт написал все 12 книг *Фаст* до его отправления в Томы.

Автор приводит новые доводы в защиту второго толкования посредством углубленного анализа определенных слов, употребляемых поэтом, как и других сведений. Из сравнительного анализа лексики с *Метаморфозами* автор приходит к выводу, что Овидий написал до его ссылки все 12 книг *Фаст*, однако он не отделал их; эту операцию он сделал в Томах, после смерти императора Августа, когда поэт сделал некоторые изменения, ввиду посвящения этого произведения Германику.

Анализируя в дальнейшем две группы дистихов, составленных из четырёх, соответственно из двух стихов, из которых первые находятся в некоторых рукописях, а последние аннотированы на тексте старого издания, автор устанавливает их подлинность как с точки зрения содержания, так и формы, а также их место, как первые стихи VII-ой и VIII-ой книг.

Наконец, автор приводит в защиту своего положения свидетельство Сервия, комментатора Вергилия (IV-ое столетие н. э.), а также заметку на полях более поздней рукописи, согласно которой Геронимус якобы сжег последние шесть книг и посоветовал и другим поступить так же, из—за их идолопоклоннического содержания. В заключение он выражает надежду, что эти книги могут быть обнаружены в какой нибудь рукописи, находящейся в какой-либо публичной или частной библиотеке

PERSPECTIVA INFINITULUI ÎN *TRAGEDIA OMULUI* DE MADÁCH

de

CORNEL CĂPUŞAN

Întreaga evoluţie a romantismului se află sub semnul distinctiv al căutării constante a infinitului. Descrierea romantică depăşeşte, prin sugestie lirică, cadrul strict obiectiv, adîncindu-se în zonele misterului şi preferînd jocul clar-obscurului ce pare să se continue în eternitate; caracterele depăşesc măsura umană împlinindu-se adeseori în izolarea lor titanică sau demonică, iar sentimentele caută să se înscrie în veşnicie şi să scape de acţiunea corozivă a timpului. Idealul romantic este totdeauna la o distanţă apreciabilă, dacă nu incomensurabilă, asemeni „florii albastre" din *Heinrich von Ofterdingen*. Dorinţa de a-l ajunge trebuie să fie deci de asemenea infinită.

Motivul „florii albastre" reapare spre sfîrşitul acestui curent şi la Eminescu. Dar în decursul celor trei sferturi de secol ce-l despart pe poetul român de Novalis, romantismul evoluase dînd o expresie tot mai cuprinzătoare temelor sale fundamentale. Răspîndit pe o vastă arie geografică, cunoscînd prima extensiune cu adevărat europeană, el a ajuns la ultimele sale concluzii — şi aceasta este una dintre trăsăturile sale distinctive — în literaturile socotite marginale ale unor popoare care abia acum realizează creaţii universale. Romantismul lui Eminescu nu poate fi considerat doar ca o sechelă a unui curent occidental. Dacă romantismul românesc a fost de dată tîrzie, el este însă o concluzie cu un caracter de generalitate mai pronunţat decît s-ar crede la prima vedere şi, ceea ce e mai important, o dezvoltare. Titanismul *Luceafărului* constituie ultima expresie a titanismului romantic, după cum *Tragedia omului* reprezintă ultima etapă romantică a motivului faustic.

Dar poemul dramatic al lui Madách, atît de original ca viziune, este revelator şi din alte puncte de vedere. În el tendinţa romantică de a surprinde infinitul ajunge la o supremă şi complexă întruchipare. Se poate afirma că opera poetului maghiar, atît de interesantă ca structură şi problematică, este, din acest punct de vedere, un adevărat compendiu şi o concluzie ce implică totodată elemente noi. Infinitul se reverberează într-o multiplicitate de reprezentări, de la cea concretă

la cea filozofică. *Tragedia omului* nu aduce în scenă numai imaginea reală a golului cosmic, pe care, în tabloul al XIII-lea, Adam împreună cu Lucifer, îl străbate într-un zbor vertiginos. Fără îndoială, eternitatea spaţiului şi timpului formează însă, înainte de orice, fundalul necesar al acţiunii; nu un simplu context plastic, ci un element legat de o suită de idei ce îl condiţionează cu o rigoare ce aminteşte de Dante.

Evoluţia umană, însuşi subiectul poemului, e transpusă de la începutul călătoriei în timp a personajului central, din tabloul egiptean, pe infinitul morţii, prima formă prin care omul ia cunoştinţă de propriile sale limite. Stimulat de inevitabilitatea dispariţiei sale individuale, Adam caută o confirmare a durabilităţii actelor sale în piramidele ce crede că-i vor perpetua gloria. Dar viitorul — construcţiile sale acoperite de pulberea secolelor — îl sperie. Necesitatea confruntării clipei cu eternitatea duce la ieşirea din limitele obiective ale timpului. Dar acest salt în afara prezentului, realizat cu ajutorul forţei supranaturale a spiritului său, nu creează discrepanţe dat fiind caracterul de viziune şi ritmul de viziune al întregii scene şi al întregii opere. Remarcabilă prin aglomerarea halucinantă şi totuşi realistă a elementelor e tabloul londonez; metropola burgheză a secolului trecut e evocată printr-o suită de scene reale ce primesc un caracter simbolic prin viziunea finală a mormîntului în care vor dispare toate personajele, în afară de Eva, ca semn al unei damnări inevitabile. Acest element deschide un orizont larg semnificaţiilor romantice, proiectînd destinul pe un fundal realizat cu ajutorul fantasticului. Din antiteza real—fantastic, poetul ştie să scoată sensuri noi, adiacente, adeseori doar sugerate. Scena de dragoste dintre Adam-faraon şi Eva-sclavă se clarifică doar în raport cu eternitatea în care crede personajul central, dar şi cu cel concret al suferinţei sclavilor; gîndurile înalte ale lui Kepler, cu adevărul lor depăşind caracterul limitat al epocii, primesc un iz de ţărînă tocmai pentru că sînt suprapuse peste scena de dragoste dintre curtean şi Eva. Limitele faptului nud sînt constant lărgite prin elemente simbolice şi de atmosferă, adîncind astfel sensurile.

Unul din marile merite ale poemului constă în capacitatea de a caracteriza succint, dar pregnant, cu un rar sentiment al istoriei, epoca. În această viziune, personajele îşi trăiesc autentic încarnările, dar, în acelaşi timp, par să-şi joace propria viaţă, fără ca detaşarea lor de rol să altereze intensitatea şi autenticitatea idealului lor. În sugerarea irealului în cadrul realului, timpul primeşte o valoare subiectivă ce aminteşte şi prevesteşte experienţele similare ale secolului al XX-lea. Ritmul evenimentelor e menit să sugereze plastic trecerea universală, vertiginoasa goană a secolelor. Dar alături de concepţia modernă a timpului, ieşirea supranaturală din limitele lui, aparţinînd recuzitei romantice, rămîne în vigoare. În ultimă instanţă, ritmul are menirea de a păstra constant în scenă infinitul, în cadrul căruia eforturile

umane iau dublul aspect de vis trecător și realitate nemijlocită. Dezvoltarea logică și psihologică există, dar e oniric redusă. Dacă epocile înfățișate au un caracter obiectiv, ele se sublimează ca o trăire subiectivă într-un timp subiectiv, salvînd opera de un pragmatism vulgar și conferindu-i un adevărat suflu poetic.

Dar reprezentarea infinitului nu apare numai în structura poemului, ci se dezvăluie și în personaje. În călătoria sa de-a lungul istoriei, Adam este condus de sentimentul propriei sale autonomii, dar și de conștiința propriilor sale limite. Autonomia e libertate, tendință generală și profund definitoare. În poemul lui Madách, libertatea omului se relevă în decursul luptei, caracterizate prin eternitatea ei. Conștiința progresului etern este o premisă sine qua non a condiției umane; dar dincolo de experiența istorică, Adam încearcă să-și depășească propriul destin, echivalentul confundării cu epoca. La fiecare metamorfoză istorică, în el se disting două elemente antinomice și inseparabile, în același timp. Adam aparține, ca de altfel și Eva, epocii, dar, în plus, el prefigurează viitorul prin idealurile sale. El se simte chemat uneori să creeze vremurile noi. Astfel, în scena bizantină, cînd năzuința sa de îmbunătățire îl îndreaptă spre prezent și cînd Lucifer îi răspunde:

Zadarnic gînd! Pe ins nu poți nicicînd
Să-l fericești potrivnic vremii lui.
Căci vremea e un rîu: te adîncește
Ori valul ei te duce înainte
Și-notător e omul, nu cîrmaci.

Dar dacă, în concepția lui Madách, condiționarea înseamnă un orizont închis, libertatea se concretizează în perspectiva deschisă dincolo de limitele unei epoci. Astfel condiționarea ajunge să fie finitul, iar libertatea, infinitul.

Această antinomie nu determină doar viața interioară a personajului central, ci ea se întruchipează în Dumnezeu și în Lucifer. Lucifer, care se prezintă singur încă în primul tablou, e, ca și Mefistofel din poemul lui Goethe, geniul negării. Negarea este înțeleasă aici în primul rînd ca limitare, de aceea Lucifer e o „stavilă", corespunzînd condiționării. Chiar și faptul că-i prezintă lui Adam evoluția în tranșe distincte are importanță în caracterizarea lui. Libertatea, posibilitatea infinită se întruchipează în figura creatorului lumii. Tendința spre eternitate a omului se încarcă astfel de semnificații fideiste, ce nu pot fi negate. Trebuie reținut în acest caz faptul că libertatea este o continuă luptă împotriva limitării, și că această luptă se duce pe cîmpul de luptă al lumii. Dar ideea centrală chiar, atît de importantă pentru înțelegerea semnificațiilor ultime ale *Tragediei omului,* ideea luptei eterne, își face apariția pentru întîia dată la Adam și abia în final ea va fi întărită cu cuvintele lui Dumnezeu. Astfel sensul existînd din eternitate al creațiunii, un atribut al eternității divine, ajunge să se întruchipeze într-o tendință fundamental umană; e o lege ce-l leagă de univers, conferindu-i un sens cosmic. Cuvintele pe care le

rosteşte Adam în scena zborului în vid primesc un sens deosebit, deşi par să fie infirmate în decursul acţiunilor următoare.

Sfîrşit de luptă, moartea este ţinta,
Dar veşnică întrecere e viaţa
Şi însăşi lupta-i ţinta omenirii.

Cuvintele lui Dumnezeu din final sună astfel:

Omule, zis-am, luptă-te şi crede
(Mondottam, ember, küzdj és bízva bízzál)

Istoria omului, proteică, rezumînd umanitatea în totalitatea ei, este descurajantă. Cuvintele finale duc însă la reconsiderarea întregii evoluţii şi la căutarea elementului durabil, care nu poate fi altul decît lupta, adică ceea ce-l apropie pe om de infinitul simţit ca o lege inevitabilă, ce acţionează conştient sau subconştient. De aici necesitatea elementară de a se multiplica într-o infinitate de ipostaze, fiecare fiind imperfectă, adică finită. Adevărata tragedie a omului rezidă în moartea rasei sale; „numai sfîrşitul de-aş putea să-l uit" spune Adam în final, referindu-se la scena eschimoşilor. Tragedia omului este tragedia imposibilităţii realizării definitive. Dar dacă, transpus pe infinitul timpului, omul trebuie să-şi recunoască propria scadenţă, în el există o virtualitate ce cere eternitatea, în funcţie de un ideal ce nu se poate realiza niciodată în întregime.

Relativismul lui Lucifer umbreşte mereu esenţa ideală a omului, dar n-o poate nega. Idealurile profesate de Adam în decursul diverselor sale încercări se leagă între ele. Evoluţia sa este determinată de un principiu general de umanitate, din care nu poate fi exclus eternul feminin. Madách compendiază în atitudinile Evei toate feţele iubirii, relevînd şi aici o constantă. Adam-Kepler recurge la o disociere a termenilor antitetici deja aplicată, arătînd că vina femeii aparţine epocii ce a născut-o, în timp ce părţile bune aparţin structurii ei intime. Acest etern feminin e constanta ce reapare oricare ar fi idealul lui Adam, e elementul static ce dă sens existenţei dinamice a lui Adam, readucîndu-l mai aproape de esenţa pe care o caută. Dar însuşi sentimentul de dragoste este finit şi infinit în acelaşi timp:

Dar fără de sfîrşit
Poţi tu vreodată să îmbrăţişezi?
Sau chiar de poţi, cum eşti deapururi dornic
De noi plăceri, zadarnic te căzneşti
Căci o femeie plină de ispite
Din voluptate-ţi dă doar o frîntură,
Pe cînd icoana farmecelor multe
Ca o himeră-n faţa ta pluteşte

— spune Hippia în scena romană. Asemenea lui Adam, Eva cunoaşte o dualitate, dar fără o dominantă dramatică. Antinomia ei trebuie căutată dincolo de aparenta ei unitate, sugerată de absenţa problemelor pe care şi le pune Adam.

Atît Adam cît şi Eva, cu toată tragedia lor, vin să confirme creaţiunea, nu să o nege. Chiar şi atunci cînd istoria pare să-l fi exclus cu ce are mai înalt în sinea lui, omul va reîncepe experienţa, în ciuda incertitudinii sale. Ca şi lui Faust, lui Adam nu-i este însă refuzată împlinirea interioară, care aici se desprinde în primul rînd dintr-o experienţă tragică. Dualitatea omului apare în final ca ideală, în cuvintele lui Dumnezeu; omul trebuie să acţioneze cu deplina conştiinţă a acestei dualităţi:

Şi cînd eşti gîrbov de povara clipei
Cu raza lui te-nalţă infinitul,
Iar dac-ar fi mîndria-i să te piardă
Te-ar stînjeni făptura-ţi îngrădită.

Infinitul devine astfel inspiratorul omului şi nu negaţia sa. Transpus pe fundalul eternităţii, în ciuda limitării sale în timp şi spaţiu, omul poate participa la însăşi esenţa universului, prin munca sa:

Ţi-e mîna tare, inima inaltă,
Iar cîmpul muncii fără de hotar.

Spaţiul gol e fără sens, deoarece el înseamnă negarea vieţii şi activităţii; în scena zborului cosmic, Adam nu putea ajunge decît la ideea sinuciderii. Iar cel care îl va salva va fi tocmai duhul pămîntului în zona căruia va fi sortit să trăiască inevitabil. Drumul lui Adam pînă la cunoaşterea acestui adevăr final nu putea fi simplu. Uneori el ajunge chiar la îndoiala în sensurile creatoare ale infinitului. Dar, în ultimă instanţă, interpretarea poemului lui Madách se rezumă la găsirea semnificaţiilor sale din unghiul de vedere uman. Dezvăluirea de către divinitate a acestui sens în final marchează ultima etapă a poemului. Elementele fideiste ale operei nu pot însă întuneca umanismul născut dintr-o reală suferinţă personală, ce iese atît de bine în relief cu toată obiectivitatea ireproşabilă.

Credinţa în posibilităţile luptei niciodată încheiate se situează în antiteză cu recunoaşterea sfîrşitului. Încrederea omului e cu atît mai eroică cu cît e mai tragic condiţionată. Optimismul lui Madách e cu atît mai valoros cu cît s-a născut dintr-o durere adevărată şi profundă.

ПЕРСПЕКТИВА БЕСКОНЕЧНОСТИ В *ТРАГЕДИИ ЧЕЛОВЕКА* МАДАЧА

(Резюме)

После нескольких предварительных соображений о понятии бесконечности в романтизме, рассматриваемом как основная черта этого направления, и после констатирования того, что последний подлинный и заключительный этап вышеупомянутого направления разграничивается в культуре малочисленных народов Европы, автор статьи анализирует значения бесконечности в драматической поэме Мадача. Бесконечность не является лишь украшающей картиной; она появляется, между прочим, в психологическом плане у главных действующих лиц. В частности у Адама наблюдается

бесконечное стремление, существующее в его непрерывной борьбе; однако своим положением, исчезновением его расы, он остаётся в плане конечного, которое здесь тождественно обусловленности. Два термина этой антиномии воплощают в себе Бога и Люцифера, первый — символ бесконечности, а второй — конечного.

LA PERSPECTIVE DE L'INFINI DANS LA *TRAGÉDIE DE L'HOMME* DE MADÁCH

(Résumé)

L'auteur fait d'abord quelques observations préliminaires sur la représentation de l'infini par le romantisme, représentation considérée comme un trait capital de ce courant; il constate ensuite que la dernière étape originale et pour ainsi dire conclusive du courant se réalise dans la culture des petits pays d'Europe; il procède enfin à l'analyse du sens de l'infini dans le poème dramatique de Madách. L'infini n'y est pas réduit à un cadre décoratif mais il apparaît, entre autres plans, sur le plan psychologique chez les personnages centraux. En particulier Adam connaît une tendance infinie, qui se manifeste dans sa lutte sans fin; mais, par sa condition, par la disparition finale de sa race, il reste sur le plan du fini, qui se confond ici avec le conditionnement. Les deux termes de cette antinomie se personnifient en Dieu et en Lucifer, l'un étant l'infini et l'autre le fini.

SIMBOLUL FLORII ALBASTRE LA NOVALIS ȘI EMINESCU

de

MICHAEL MARKEL

Problemele pe care încercăm să le dezbatem aici sînt discutate pe larg în știința literară germană și română. În paginile revistelor noastre, mai ales în ultimul timp, în jurul poeziei *Floare albastră* de Eminescu au fost exprimate păreri contradictorii nu numai în ceea ce privește reconstituirea textului original, dar contradictorii și în ceea ce privește conținutul de idei al poeziei, în general și al simbolului florii albastre, în special. Știința literară germană s-a ocupat și ea foarte mult de acest renumit simbol al romantismului, dar nu toate lucrările interpretează sensul lui în același fel. Credem deci că o clarificare a lui ar fi bine venită.

Simbolul florii albastre datorează răspîndirea sa largă romantismului german, în special lui Novalis. Dar simbolul este mult mai vechi și nu apare doar în literatura cultă. Floarea albastră joacă un rol important în superstiția și credința populară germană și a popoarelor învecinate. Legende despre forța ei supranaturală au fost culese din toate regiunile germane[1], mai ales din jurul Munților Harz, Weser și Odenberg. Legende cu un conținut similar au fost găsite și în Polonia și Cehoslovacia[2]. În superstiția populară această floare apare adesea sub numele de Wunderblume (floare minunată) și Glücksblume (floarea norocului). Uneori legendele o înlocuiesc cu o floare denumită popular Schlüsselblume (Primula auricula). Atunci ea este de culoare galbenă, iar alteori ea este purpurie sau albă.

---

[1] L. Bechstein, *Thüringer Sagenbuch*. 2. Aufl.., 2 Bd., Leipzig, 1885, vol. I, p.212. — A. Birlinger, *Volkstümliches aus Schwaben*. 2. Bd., Freiburg, 1861/62, vol. I. pp.78. — R. Eisel, *Sagen des Voigtlandes*. Gera, 1871, pp.195. — Hebel, *Pfälzische Sagen*. (f. l.), 1912, p.142, 149. — A. Meiche, *Sagenbuch des Königreichs Sachsen*. Leipzig, 1903, p.570. — H. v. Pfister, *Sagen und Aberglaube aus Hessen und Nassau*. Marburg, 1885, p.19. — E. L. Rochholz, *Schweizersagen aus dem Aargau*. 2 Bd., (f. 1.), 1856, vol. I, p.261. — Fr. Schönwerth, *Aus der Oberpfalz. Sitten und Sagen*. Augsburg, 3 Bd., 1857/1859, vol. II, pp.239.

[2] Al. Kaufmann, *Deutsche Sagen*. În: „Zeitschrift für deutsche Mythologie und Sittenkunde" III (1855), p.173.

În ceea ce privește amănuntele, legendele populare cunoscute diferă. Trăsăturile principale sînt însă mereu aceleași, sensul simbolului păstrîndu-se. Cu excepția unor cazuri rare, cînd ea vindecă boli[3] sau cînd slujește drept semn zînelor sau ursitoarelor bune[4], floarea albastră apare mereu în legătură cu legendele despre comori ascunse în munți sau castele fermecate[5]. Aceste comori se mișcă din șapte în șapte[6] sau din o sută în o sută de ani[7] spre suprafața pămîntului și pot fi găsite de oameni. Este ceea ce popular se spune: comoara înflorește (der Schatz blüht). Această „înflorire" se întîmplă la date precise: în duminica trinitatis (prima duminică după rusalii)[8], în noaptea rusaliilor[9] și cel mai adesea în noaptea sînzienei (24 iunie)[10]. Atunci în locurile unde este ascunsă o asemenea comoară apare o flacără albastră[11] sau o floare albastră[12], floarea minunată. Cine o culege devine stăpînul comorii. De obicei, preferații sînt păstorii, țăranii și tinerii. Ei găsesc floarea întîmplător sau o primesc de la ființe supranaturale (fecioare fermecate, pitici). Îndată ce floarea minunată se află în posesia sa, norocosul găsește un drum care-l duce în interiorul muntelui la comoara ascunsă. Din această comoară are voie să ia cît poate să ducă. În toate legendele, însă, el uită de floarea albastră, cu toate că o voce strigă: „Nu uita lucrul cel mai de preț." Îndată ce, orbit de bucuria aurului, uită floarea, muntele se închide în urma lui și el nu mai poate găsi altă dată intrarea. De la formula „nu uita lucrul cel mai de preț", care revine în toate variantele legendelor, învățații[13] au dedus că floarea albastră este floarea nu-mă-uita (Myosotis). Credem însă că această identificare a florii albastre legendare cu floarea concret existentă are doar o îndreptățire foarte limitată.

Într-un alt grup de legende purtătorul florii albastre găsește în munte fecioare fermecate și este chemat să le salveze. De obicei însă el, fie că uită de acest lucru (și în cazurile acestea formula „nu uita lucrul cel mai de preț" se referă la actul salvării, și nu la floare), fie că, alteori, nu are destul curaj[14].

---

[3] Fr. Panzer, *Beitrag zur deutschen Mythologie*. 2. Bd., München, 1848—99 vol. II, Nr. 357.

[4] Al. Kaufmann, *Die weisse Frau in Haid*. În: „Zeitschrift für deutsche Mythologie und Sittenkunde", III (1855), p.173.

[5] Fr. Panzer, *loc. cit.*, vol. I, pp.182, 188, 294.

[6] R. Eckart, *Südhannoversches Sagenbuch*. Leipzig, (f.a.), p.73. — E. Meier, *Deutsche Sagen, Sitten und Gebräuche aus Schwaben*. Stuttgart, 1852, 2 Bd., vol. II, p.505. — A. Birlinger, *loc cit.*, vol. I, p.81.

[7] E. Meier, *loc. cit.*, vol. I, p.151. — A. Meiche, *loc. cit.*, p.715.

[8] J. H. Albers, *Das Jahr und seine Feste*. 3. Aufl., Stuttgart, 1917, pp.232.

[9] H. Wlislocki, *Volksdichtung der siebenbürgischen und südungarischen Zigeuner*. Wien, 1890, p.157.

[10] J. H. Albers, *loc. cit.*

[11] R. Kühnau, *Schlesische Sagen*. Leipzig, 1903—1913, 3. Bd., vol. III, p.690. — H. Wlislocki, *Volksaberglaube und Volksbrauch der siebenbürger Sachsen*. Berlin, 1893, p.50.

[12] Ranke, *Die deutschen Volkssagen*. München, 1910, pp.239, pp.285.

[13] K. Simrock, *Handbuch der deutschen Mythologie*. 6. Aufl., Bonn, 1887, p.396.

[14] Simrock, *loc. cit.*, p.397.

Cercetătorii[15] au găsit într-un mit germanic despre zei o paralelă la toate aceste legende populare. Zeul Donar (Thor), păstorul norilor, cu ajutorul fulgerului albastru smulge norilor ploaia binefăcătoare. Acest mit germanic este, după cum arată A. Kuhn, înrudit îndeaproape cu mituri antice grecești și chiar cu mituri indiene din *Rigveda*. Iar motivele salvării unei fecioare le-a găsit Karl Simrock[16] în trei cîntece islandeze vechi despre zei și eroi din culegerea *Edda veche*. E vorba de cîntecele *Skirnisför, Fiölswins* și *Sigrdrifumal*. Aceste cercetări sînt importante pentru stabilirea vîrstei acestui simbol. După cum se știe, *Rigveda* datează din mileniul al III-lea î.e.n. iar Edda din sec. al III-lea. Floarea albastră trebuie pusă deci în legătură cu cele mai vechi motive mitologice cunoscute nouă.

În basmele populare și în cîntecele populare floarea albastră apare foarte des. Renunțăm aici la o prezentare amănunțită și amintim doar cîteva exemple, cele în care sensul simbolului este asemănător cu cel din romantism, respectiv cu cel din legendele și superstițiile populare. În basmul *Jorinde und Joringel*[17] ca și în toate basmele care au fost cuprinse de Stith Thompson[18] sub tipul nr. 405, floarea albastră, sau floarea minunată, joacă rolul principal în eliberarea unor copii vrăjiți. Importanță deosebită se acordă florii în două basme țigănești cu titlul *Das Schlangenmädchen*[19] și *Die Glücksblume*[20]. Primul, în care unei femei, prin forța supranaturală a florii minunate, i se îndeplinește dorința cea mai mare, se aseamănă cu basmul românesc *Despre șarpele născut de o femeie* cules de Franz Obert[21] și clasificat în catalogul lui Schullerus[22] la tipul 425 A varianta b). În al doilea, floarea albastră devine, întocmai ca în romanul *Heinrich von Ofterdingen* al lui Novalis, steaua călăuzitoare pentru toată viața a eroului. Tot ca în romanul lui Novalis, floarea albastră nu este de pe această lume, ci din lumea de dincolo. În basm ea este definită ca sufletul mamei răposate a eroului.

La tipul 407 Antti Aarne & Stith Thompson se găsesc basme estone, letone, daneze, cehe, maghiare, germane (Grimm nr. 56, 78, 160) și unul românesc, în care apare motivul florii albastre sau florii minunate. În toate aceste basme fetele se transformă în flori. Este o trăsătură importantă în contextul nostru, deoarece și floarea albastră a lui Novalis pare să fie identică cu o fată. Cele două basme *Floarea de*

---

[15] A. Kuhn, *Die Sagen von der weissen Frau.* În: „Zeitschrift für deutsche Mythologie und Sittenkunde", III (1855), pp.384.
[16] *Loc. cit.*, p.397.
[17] Grimm, nr. 69.
[18] Stith Thompson, *The Types of the Folktales.* A Classification and Bibliography. Second Revision. Helsinki, 1961 = F F Communications N:o 184 =.
[19] H. Wlislocki, *Volksdichtung, loc. cit.*, Wien, 1890, nr. 18, p.313—316.
[20] Idem, *Märchen und Sagen der transsylvanischen Zigeuner.* Berlin, 1886, Nr.13, p.29—33.
[21] Fr. Obert, *Rumänische Märchen und Sagen aus Siebenbürgen.* În :„Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde", N.F., XLII, Heft 2—3.
[22] A. Schullerus, *Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchenvarianten.* Helsinki, 1938.

aur[23] și *Floarea și Florea*[24] clasificate de Șăineanu la nr. 364 și 75 conțin și ele motivul transformării unei fete într-o floare. Aici metamorfoza se petrece pentru a salva fetele de urmărirea unor personaje periculoase.

Între simbolurile de flori din cîntecele populare, floarea albastră, mai ales floarea nu-mă-uita joacă un rol important. Deoarece însă această identificare a florii minunate cu floarea nu-mă-uita nu are decît o valabilitate limitată, renunțăm aici la o prezentare amplă. Pomenim doar cîntecul *Die arme Sünderblume* care la Erk & Böhme[25] apare la nr. 10 a, și în care, tot așa, o fată se transformă într-o floare albastră.

Simbolul florii albastre deci nu a fost creat de romantism. El aparține celui mai vechi și mai răspîndit fond de simboluri populare. Novalis nu ne-a lăsat relatări nici despre sensul, nici despre proveniența acestui simbol. Dar dintr-un pasaj al romanului *Heinrich von Ofterdingen* reiese clar că simbolul a fost împrumutat din superstiția populară. Nu numai Heinrich, ci și tatăl lui a visat odată o floare albastră. Această floare din visul tatălui înflorește în noaptea sînzienei. Ea trebuie culeasă și îl conduce pe fericit spre o viață minunată, departe de grijile pămîntești. Tatăl lui Heinrich însă nu urmează chemarea florii, ci preferă plăcerile și suferințele vieții pămîntești. I se întîmplă, de aceea, ca și păstorului din legendele populare: trebuie să părăsească țara minunată. Acest simbol popular a fost folosit de către Novalis pentru a exprima idei proprii, romantice. Mai ales două trăsături ale tradiției populare se pretau pentru o interpretare romantică a ei. Prima este așa-numitul anticapitalism romantic, care și-a găsit o expresie potrivită în acest simbol. Întotdeauna, cînd fericitul posesor al florii albastre prețuiește aurul, bogăția mai presus de floarea minunată, el este izgonit din muntele magic. A doua și cea mai importantă trăsătură, constă în încrederea în forța supranaturală a florii, în puterea ei de a-l transpune pe cel ales într-o lume magică, într-o bogată lume a minunilor, care oamenilor obișnuiți nu le este accesibilă. Aceasta era chiar năzuința supremă a romantismului german, și mai cu seamă a lui Novalis. Este un fapt bine cunoscut că romantismul german este o școală literară prin excelență filozofică. Este, de asemenea, cunoscut că romantismul german se bazează pe idealismul clasic german, în special pe filozofia lui Fichte și Schelling. Astfel, realitatea obiectivă, lumea materială pentru ei nu era decît o încarnare temporară, trecătoare, a unui principiu de ordin transcendental, a Eului absolut, sau a spiritului absolut. În acest sens Novalis spune: „Lumea este o imagine universală (Universaltropos) a spiritului, un

---

[23] L. Șăineanu, *Basmele române în comparație cu legendele antice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice. Studiu comparativ*. București, 1895, Lito-tipografia Carol Göbl, p.877—878.

[24] Ibidem, p.371—372.

[25] Erk & Böhme, *Deutscher Liederhort*. Leipzig, 1893, 3 Bd., vol.I. p.29—30.

chip simbolic al lui"[26]. „În noi, sau nicăieri, este eternitatea cu lumile ei, trecutul și viitorul. Lumea exterioară e lumea umbrelor, umbrele ei cad în împărăția luminilor"[27].

Adevărata lume, ultimul sens, absolutul, infinitul pentru Novalis se află deci dincolo de lumea materială, nu înăuntrul ei. Astfel aspirația către o viață adînc trăită nu este îndreptată spre această lume, ci spre un transcendent de esență filozofică, spre o lume minunată a spiritului, spre lumea romantică. Pentru Novalis însă lumea „absolută" și lumea temporară nu sînt net despărțite. Lumea materială este doar o incarnare improprie a eternității. Dar în această întruchipare se manifestă peste tot infinitul. Deci nu trebuie neapărat să ne retragem din lumea materială și să trăim într-o presupusă lume infinită, ci trebuie să descoperim tainele, minunile lumii absolute *în* realitatea obiectivă și în obiectele și fenomenele ei. A descoperi infinitul în lumea finită, aceasta înseamnă să vezi lumea cu ochi romantici. Pentru argumentarea celor spuse redăm din nou un fragment filozofic al lui Novalis: „Lumea trebuie romantizată. (...) Dînd lucrurilor josnice un sens înalt, lucrurilor banale măreția neobișnuitului, finitului o aparență infinită — eu o romantizez."[28]

O astfel de imagine vizibilă, pămîntească, materială, în care Novalis descoperă lumea magică transcendentală a ideii, lumea eternă romantică, este simbolul florii albastre. Pînă aici sensul simbolului poate fi stabilit cu precizie. Dacă însă pornim să deslușim esența acestei lumi romantice simbolizate, nu găsim păreri identice la diferiții cercetători ai problemei. După cum este definită această presupusă lume romantică transcendentală în mod diferit, tot astfel și conținutul simbolului nostru este tratat ca atare. Dacă urmărim răstălmăcirea acestui simbol în cea mai importantă bibliografie privitoare la romantism, opiniile diferite pot fi grupate în trei direcții principale. Prima direcție a fost fundamentată de cercetările lui Oskar Walzel[29] și Fritz Strich[30]. În definirea romantismului ei relevă rolul deosebit pe care-l joacă noțiunea de infinit și absolut pentru romantism, totodată însă renunță la o definire mai precisă a acestui infinit. Astfel Oskar Walzel vede în floarea albastră întruchipată „nostalgia spre infinit",[31] iar Fritz Strich spune: „Nostalgia romantismului este îndreptată spre 'floarea albastră' care este albastră, deoarece albastrul este culoarea depărtării infinite. Ea este îndreptată spre depărtarea albastră. Floarea albastră a lui Novalis este de obicei înțeleasă ca simbol al romantismului, dar ea nu

---

[26] Novalis, *Romantische Welt*. Die Fragmente, geordnet und erläutert von Otto Mann. Leipzig (1935), p.178 (Toate citatele traduse de mine — M. M.)

[27] Ibidem, p.182.

[28] Ibidem, p.318.

[29] Oskar Walzel, *Deutsche Romantik*. Eine Skizze. 2. und 3. umgearbeitete Aufl., Leipzig, 1917.

[30] F. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit*. Berlin, 1922.

[31] *Loc. cit.*, p.20.

este decît țelul infinit al nostalgiei romantice."[32] Păreri asemănătoare găsim și la Alfred Biese[33] precum și în multe alte istorii literare. În această direcție se situează și cele două articole românești recent apărute[34] și tratînd probleme privitoare la poezia *Floare albastră* a lui Eminescu. V. Streinu vede floarea albastră ca o „expresie cromatică pentru sentimentul infinitului" (p.253), iar pentru Zoe Dumitrescu-Bușulenga ea înseamnă „alergare după ideal" (p.320). O astfel de interpretare a simbolului lui Novalis este desigur îndreptățită și nici nu este greșită. Dar ea este foarte vagă și rezolvă problema florii albastre doar în principiu. În explicarea simbolului pe baza textului lui Novalis complicațiile persistă. Între aceste complicații se numără mai ales identificarea florii cu iubita lui Heinrich von Ofterdingen. Deja în vis, cînd Heinrich privea floarea, ea s-a transformat, și în potirul ei a apărut fața Mathildei, a iubitei viitoare. Iar cînd Heinrich o întîlnește pentru prima dată pe Mathilde, el spune: „Nu mi-i ca în visul acela la vederea florii albastre? Ce legătură este între Mathilde și floarea albastră?"[35] Într-o notiță pentru partea a doua a romanului, se spune: „El găsește floarea albastră ;ea este Mathilde"[36]. Există deci o legătură strînsă între iubită și floarea albastră. Astfel unii cercetători au înțeles floarea albastră ca o prevestire a iubitei viitoare. Rudolf Haym spune în acest sens: „Un vis îi oferă (lui Heinrich) (. . .) în forma unei minunate flori albastre țelul dragostei sale."[37] Iar Paul Kluckhohn[38] spune: „Cea mai mare importanță (pentru Heinrich von Ofterdingen) o are trăirea dragostei." „Unirea în dragoste cu ea (Mathilde), împlinirea visului despre floarea albastră, trebuia, probabil, să încheie romanul." Este însă cel puțin îndoielnic că Novalis vedea sensul vieții eroului său în îndeplinirea dragostei sale. El ne și spune de altfel altceva despre cartea sa: „Ea este un roman despre soarta minunată a unui poet în care poezia este prezentată și slăvită în diferite situații"[39]. Pornind de aici, mulți cercetători, mai ales Hermann August Korff[40] au înțeles floarea albastră ca simbol al poeziei: „Trezirea poeziei într-un poet, acesta-i sensul visului despre floarea albastră."[41]

---

[32] *Loc. cit.*, p.77.

[33] A. Biese, *Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten*. Leipzig 1926, p.184.

[34] V. Streinu, *„Floare albastră" și lirismul eminescian*. În „Viața românească", XVII (1964), 4/5 (aprilie-mai), p.246—259. — Z. Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu și romantismul german*. Ibidem, p.314—321.

[35] Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*. În „Novalis, *Werke*, Fouqués *Undine* herausgegeben von I Dohmke, kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe", Leipzig, (f.a.), p.150.

[36] Ibidem, p.223.

[37] R. Haym, *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*. 4. Aufl. besorgt von O. Walzel. Berlin, 1920, p.444.

[38] P. Kluckhohn, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*. 2. Aufl., Halle, 1932.

[39] Novalis, *loc. cit.*, p.138.

[40] H. A. Korff, *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*, vol. III, Leipzig, 1962.

[41] Korff, *loc. cit.*, p.566.

Într-un punct toţi cercetătorii sînt de aceeaşi părere: floarea albastră este ţelul, sensul, împlinirea întregii vieţi a eroului. Numai că unii văd acest ţel în dragoste, alţii în poezie, iar alţii într-un infinit transcendent.

O ieşire din aceste contradicţii cred că se poate găsi pe baza cercetărilor lui H. A. Korff referitoare la concepţia despre lume şi viaţă a lui Novalis. Korff arată, pe baza unei documentaţii bogate, că în cursul anilor Novalis s-a îndepărtat de la idealismul subiectiv de factură fichteeană şi a adoptat un idealism obiectiv. Pentru el elementul primordial din lume nu mai este Eul absolut, ci un spirit absolut care poartă numele de poezie, mai precis, poezie naturală. Trebuie să arătăm că această poezie naturală nu e identică cu literatura. Literatura este, după Novalis, numai una din formele de obiectivare a poeziei absolute. Poezia absolută este un element al lumii, este lucrul, după Novalis, primordial, absolut, ea este un spirit universal. „Poezia este adevărata realitate absolută. Acesta-i miezul filozofiei mele. Cu cît mai poetic, cu atît mai adevărat."[42] Absolutul, infinitul, de care vorbeau Strich şi Walzel, este numit de Novalis poezie naturală, poezie universală. Cele două explicaţii ale florii albastre ca infinit şi ca poezie se pot readuce deci la un numitor comun. În floarea albastră se simbolizează aşadar infinitul înţeles ca poezie naturală. Va trebui să vedem în ce relaţie se găseşte iubirea şi iubita faţă de poezie şi infinit. Cine este Mathilde? Ea este fiica poetului Klingsohr şi, mai degrabă, imaginea vizibilă a muzei, decît a unei femei. Cînd Heinrich o vede pentru prima dată, el spune: „Ea este spiritul vizibil al cîntecului, fiica adevărată a tatălui ei. Ea mă va preface în muzică. Va fi adîncimea sufletului meu, păzitoarea focului sacru din mine,"[43] iar în dialogul lor de dragoste, Heinrich o numeşte chiar cerul lui, eternitatea lui: „Ce e spiritul meu fără cer? Şi tu eşti cerul care mă poartă şi mă hrăneşte."[44] „Unde te găseşti tu, Mathilde, eu voi avea parte de eternitate. Nu ştiu ce-i eternitatea, dar cred că e ceea ce simt cînd mă gîndesc la tine."[45] Pentru Novalis acestea nu sînt simple figuri de stil, ci păreri care trebuie luate la propriu. Novalis a cunoscut dragostea mai ales ca dragoste faţă de Sophie von Kühn care a murit curînd. De aceea dragostea pentru el nu înseamnă împlinire, ci sentiment veşnic. Cînd Sophie a murit, Novalis şi-a răstălmăcit acest eveniment dureros şi l-a înţeles ca cel mai fericit, ca o întîmplare înălţătoare. Căci el credea că aşa cum moartea ne îndepărtează de lumea finită şi ne pune în contact cu infinitul, tot aşa şi dragostea face acelaşi lucru. Iubita pentru el devine un fel de mîntuitor, un mijlocitor al eternităţii. Astfel se pot explica fragmente filozofice cum e şi acesta: „În credinţă avem nevoie de un mediator care să ne lege de zeitate. În alegerea acestui mediator, omul trebuie

[42] Novalis, *Romantische Welt*, p.313.
[43] Idem, *Heinrich von Ofterdingen*, p.150.
[44] Ibidem, p.161.
[45] Ibidem, p.162.

să fie liber. (...) Totul poate să fie mîntuitor, Christos și Sophie."[46] Tot așa Heinrich von Ofterdingen vede în Mathilde mîntuitorul său: „Infinitul meu este opera ta", îi spune, și „abia acum simt ce-nseamnă să fii nemuritor."[47] Dacă prin iubită Heinrich are parte de infinit, apoi el identifică iubirea chiar cu eternitatea: „Dragostea însăși nu este altceva decît cea mai înaltă poezie naturală."[48] Identificînd dragostea cu poezia naturală, el le poate concretiza pe amîndouă în același simbol. Astfel, credem, că trebuie explicat faptul că floarea albastră, simbolul infinitului înțeles și denumit de poet poezie naturală, se transformă în iubită. Inifinit, poezie, dragoste — în sensul lor filozofic sînt identice pentru poetul romantic și sînt concretizate în același timp în simbolul florii albastre.

Tot atîtea probleme întîmpină o interpretare a acestui simbol la Eminescu. În opera poetului român floarea albastră are o circulație destul de largă.

Ea apare în *Călin Nebunul* și *Călin (file de poveste).*

În pădurea argintoasă, iarba pare de omăt
Flori albastre tremur ude în văzduhul tămîiet.[49]

Aici florile albastre sînt mai degrabă simple podoabe ale pădurii și sensul lor simbolic nu este accentuat. Zoe Dumitrescu-Bușulenga găsește[50] că au totuși semnificații magice, dat fiind faptul că pădurea de argint e fermecată. Același lucru putem spune și despre o variantă la *Miron și frumoasa fără corp* unde apar

Flori albastre ca și ochii
Cei de înger strălucite[51]

ca podoabe ale naturii miraculoase. În orice caz însă, importanța acestor flori în context e mică și valoarea lor de simbol este neprecisă și scăzută. O importanță simbolică capătă florile albastre atunci cînd ele apar ca podoabe ale eroilor lui Eminescu. Dan din *Sărmanul Dionis*, Chipul fetei din *Mureșanu (1876)*, Fata împăratului din *Călin*, ursitoarele din *Miron și frumoasa fără corp* poartă flori albastre în păr. În ultimele două cazuri Zoe Dumitrescu-Bușulenga arată că Eminescu a transformat simbolul romantic într-un simbol popular, însoțindu-l cu steaua, semnul zînelor bune din folclorul românesc:

Astfel vine mlădioasă, trupul ei frumos îl poartă,
Flori albastre are-n păru-i și o stea în frunte poartă.[52]

---

[46] Idem, *Romantische Welt*, p.369—370.
[47] Idem, *Heinrich von Ofterdingen*, p.163.
[48] Ibidem, p.148.
[49] Versurile 330—331 din *Călin Nebunul*. În „Eminescu, Opere", vol. VI București, 1963, p.32.
[50] *Loc. cit.*, p.319
[51] Eminescu, *Op. cit.*, vol. VI, p.509.
[52] Ibidem, vol.I, p.85, din „Călin (file de poveste)".

Amintim doar că, floarea albastră și în folclorul german și în unele legende din Boemia[53] apare chiar cu funcția de a deosebi zînele bune de cele rele. Nu tăgăduim că aceasta este o trăsătură care dovedește libertatea lui Eminescu față de motive preluate, dar trebuie să arătăm că poetul român păstrează și în cazurile acestea sensul mai adînc, romantic, al simbolului. În toate aceste cazuri floarea albastră apare în legătură cu o lume miraculoasă, cu personaje care, cel puțin în parte, nu sînt reale. Și mai aproape de sensul romantic novalisian al simbolului ne duce fragmentul respectiv din *Sărmanul Dionis*. Atunci cînd, dezgustat de lumea pămîntească, văzută ca o lume de ură și egoism, Dan se refugiază în lună, într-o lume de idilă, romantică, el poartă flori albastre pe frunte: „El își rezima fruntea încununată de flori albastre de genunchiul ei, iar pe umărul ei cînta o pasăre măiastră."[54] Și aici deci, floarea albastră este semnul, simbolul unei lumi minunate, romantice, departe de nevoile pămîntești.

Probleme deosebite pune poezia *Floare albastră*. Textul acestei poezii s-a discutat mult, și tot atît de mult și conținutul ei. Interpretările care i s-au dat în ultimul timp nu sînt identice, iar în ce privește semnificația simbolului în această poezie, părerile sînt chiar contradictorii. În articolul său din „Limba română"[55], Șt. Cuciureanu identifică fără rezerve floarea albastră cu iubita. Dimpotrivă, în aceeași revistă, G. C. Nicolescu spune: „Floarea albastră din poezia lui Eminescu nu e nici un moment iubita"[56]. Pentru el floarea albastră în poezia lui Eminescu este „simbolul romantic al aspirației nostalgice după un ideal necunoscut a cărui cucerire compensează dezamăgirea de lumea reală sub toate formele ei"[57]. Iar în versurile nr. 51—52, unde Eminescu identifică evident iubita cu floarea, Nicolescu găsește că o face pentru „construirea contrastului". În sprijinul celor spuse aduce următoarele argumente: În titlu și în penultimul vers, ‚floare-albastră' ar fi scris cu liniuță de unire și ar avea deci valoarea unui cuvînt compus, de sine stătător. Iar cînd în poezie se asociază iubita cu floarea, Nicolescu găsește că Eminescu „folosește formula ‚albastra-mi dulce floare', mai încărcată, mai concretizată prin epitetul adaos *(dulce)* și rupînd alăturarea simbolică ‚floare albastră', parcă anume sugerînd o răsturnare a simbolului, un contrast cu el"[58]. Pentru Nicolescu simbolul din poezia lui Eminescu înseamnă transcendentul, iar iubita pămîntul și plăcerile pămîntești. Credem că argumentele aduse de G. C. Nicolescu nu au nici o putere de convingere. Cît timp con-

[53] Al. Kauffmann, *loc. cit.*, p.173.
[54] Eminescu, *Proză literară*, Ediție îngrijită de Eugen Simion și Flora Șuteu (București), 1964, p.51.
[55] Nr. 3, 1960, p.54—61.
[56] Nr. 3, 1963, p.269.
[57] Ibidem.
[58] Ibidem, p.270.

ținutul unei propoziții reiese clar din conținutul cuvintelor nu e nevoie să-l deslușim din topică. Versurile

Ce frumoasă, ce nebună
E albastra-mi dulce floare

se referă fără îndoială la iubită. La fel cele din final:

Floare-albastră! Floare-albastră!...
Totuși este trist în lume.

Aceste cuvinte sînt adresate iubitei care l-a îndemnat spre savurarea plăcerilor vieții. Rămînînd decepționat și de acest lucru, poetul neagă în aceste versuri filozofia iubitei.

Înainte de toate, deci, în poezia lui Eminescu floarea albastră reprezintă iubita poetului. Iubita simbolizată în poezia lui Eminescu se deosebește de cea a lui Heinrich von Ofterdingen din romanul lui Novalis. Acolo iubita avea menirea să-l mîntuiască pe romantic, să-l elibereze de viața temporară și să-i ofere eternitatea romantică. Invers la Eminescu. Aici bărbatul e cel care s-a „cufundat în stele", iar iubita e cea care îl readuce pentru o clipă pe pămînt și-i oferă plăcerile vieții pămîntești. Așadar, pe cînd la Novalis iubita și infinitul erau, în ultimă instanță, identice, la Eminescu ele sînt antinomii. De aici pornesc greutățile în interpretarea simbolului. Căci în finalul poeziei simbolul lui Eminescu se apropie de cel al lui Novalis. Iubirea trăită a trecut și eroul liric rămîne singur, în fața doar cu infinitul ireal al gîndurilor sale, infinit de care ține de acum și dragostea. În cartea sa despre Eminescu T. Vianu[59] a înțeles de aceea floarea albastră ca simbol al iubirii trecute și Zoe Dumitrescu-Bușulenga îl interpretează ca năzuința spre infinit. Acest al doilea sens pe care îl are simbolul la Eminescu se apropie de cel al florii lui Heinrich von Ofterdingen. Pe cînd însă pentru Novalis infinitul înseamnă mai ales eternitatea fericirii, la Eminescu poetul se refugiază în etern fiindcă nu mai are ce spera pe lumea aceasta. Nota aceasta de pesimism care învăluie floarea albastră a lui Eminescu și care face ca poezia să fie interpretată ca o premisă la *Luceafărul*[60], deosebește și ea simbolul lui Eminescu de cel al lui Novalis.

Comparînd sensul pe care cei doi poeți îl dau simbolului comun, ajungem la aceleași concluzii generale care s-au tras și din alte cercetări[61], anume că o apropiere a lui Eminescu de romantismul german trebuie făcută cu multă prudență, și dacă se face, atunci mai puțin de școala romantică propriu-zisă și mai mult de generația a doua, de generația Weltschmerzului și a pașoptiștilor germani, respectiv de Lenau și Heine. Iar a doua concluzie generală: orice idei, motive sau imagini a preluat Eminescu, ele sînt transpuse într-o concepție originală, eminesciană.

---

[59] T. Vianu, *Poezia lui Eminescu*. București, (f.a.), p.81.
[60] Z. Dumitrescu-Bușulenga, *loc. cit.*, p.321.
[61] Ibidem.

СИМВОЛ ГОЛУБОГО ЦВЕТКА У НОВАЛИСА И У ЭМИНЕСКУ

(Резюме)

Автор работы исследует содержание символа голубого цветка. Он констатирует, что значение данного символа было уже установлено в народном творчестве. В частности две черты содержания народного символа привлекли поэта романтика: во-первых, этот символ выражает так называемый романтический антикапитализм и, во-вторых, им выражается трансцендентный мир чудес. В дальнейшем автором устанавливается, что толкования символа голубого цветка идут у Новалиса в трёх направлениях; этот символ понимается как выражение романтической тоски по бесконечности, любви, поэзии природы. Основываясь на исследованиях Корффа, автор работы доказывает при помощи нескольких цитат из текста, что бесконечность, любовь и поэзия в их философском смысле идентичны для поэта-романтика и, следовательно, могут быть выражены тем же символом.

В творчестве Эминеску голубой цветок имеет несколько значений. 1. Он принадлежит волшебным элементам сказочной природы 2. Он увенчивает сказочных героев или служит знаком добрых фей; 3. В стихотворении *Голубой цветок* под символом цветка следует понимать любимую женщину и одновременно вечную тоску по бесконечности. В заключение отмечается, что образ любимой у Новалиса отличается от образа любимой у Эминеску, а также тот факт, что румынский поэт перерабатывает свободно свои источники вдохновения и его следует относить с предельной осторожностью к раннему этапу немецкого романтизма.

DAS SYMBOL DER BLAUEN BLUME BEI NOVALIS UND EMINESCU

(Zusammenfassung)

Diese Arbeit untersucht den Inhalt des Symbols der blauen Blume. Es wird festgestellt, dass dessen Sinn schon in der Volksdichtung feststand. Vor allem zwei inhaltliche Züge des volkstümlichen Symbols zogen den romantischen Dichter an: 1. drückt sich darin der sog. romantische Antikapitalismus aus und 2. wird darin eine jenseitige Wunderwelt verkörpert. Weiter wird in der Arbeit festgestellt, dass die Ausdeutungen des Symbols der blauen Blume bei Novalis in drei Richtungen gehen und es als Verkörperung der romantischen Jenseitssehnsucht, der Liebe, beziehungsweise der Naturpoesie ansehen. Auf Grund der Arbeit H. A. Korffs und gestützt durch mehrere Textstellen beweist die Arbeit sodann, dass Unendlichkeit, Liebe und Poesie in ihrem philosophischen Sinn für den romantischen Dichter identisch sind und demnach durch dasselbe Symbol ausgedrückt werden können.

Im Werk Eminescus hat die blaue Blume mehrere Bedeutungen: 1. Sie gehört zu den wunderbaren Naturschönheiten märchenhaft-unwirklicher Landschaften; 2. Sie gilt als Kopfschmuck seiner Märchenhelden oder als Erkennungszeichen guter Feen; 3. In dem Gedicht *Floare albastră* wird durch das Symbol die Geliebte verkörpert und zugleich die ewige Sehnsucht nach dem Unendlichen. Abschliessend wird festgestellt dass die Geliebte und die Unendlichkeit Eminescus sich von denen Hardenbergs unterscheiden, dass Eminescu seine Vorbilder frei umschafft und nur sehr bedingt an die deutsche Frühromantik angenähert werden darf.

PILOTUL ȘI CORABIA — SIMBOLURI ALE POETULUI LA ROMANTICII ȘI PARNASIENII FRANCEZI

de

ION GHEORGHE

Considerațiile de mai jos despre sensul și forma a două imagini nautice care înfățișează acțiunea poetului, așa cum au văzut-o romanticii și parnasienii francezi, sînt desprinse dintr-o cercetare mai largă asupra tuturor imaginilor care simbolizează poezia sau poetul, în perioada dintre 1820 și 1870.

Două grupuri de asemenea imagini simbolice, anume acelea în care creația poetică este identificată cu o îndeletnicire omenească, meșteșug manual sau artă plastică, și acelea în care poezia este asimilată cu un sacrificiu, au format subiectul a două comunicări făcute în cadrul sesiunilor științifice ale Universității „Babeș—Bolyai" din 1958 și 1960.

Ni s-a părut că studiul imaginilor (comparații, metafore, alegorii, apologuri, legende, mituri) care figurează actul și rolul poeziei prezintă un interes deosebit, dat fiind că aceste simboluri, chiar cînd se reduc la simple embleme tradiționale, ilustrează concepția poeților despre arta lor, materializează esența unui manifest literar sau program estetic. Pe de altă parte, analiza și comentarea acestui tip de imagini poate fi integrată în studiul mai cuprinzător al temei Poetului, o temă așa de frecventă în poezia modernă și contemporană încît e de mirare ce puțin a ispitit această temă pe cercetătorii literaturii, în comparație cu alte teme cum ar fi iubirea, sentimentul naturii, singurătatea morală, religiozitatea.

Orice simbol e creat pe baza unor analogii firești sau a unor raporturi convenționale dintre o imagine concretă, semnul, care alcătuiește forma simbolului, și o idee sau o abstracție, care devine sensul, semnificația sau conținutul simbolului.

„Pilotul", simbol împrumutat din domeniul navigației propriu-zise, întruchipează, natural, noțiunea de călăuză, de îndrumător, în vreme ce „corabia" evocă prin ea însăși călătoria pe ape, călătorie aventuroasă, în luptă cu toate stihiile, răsplătită cu priveliști nemaivăzute, cu întîmplări nemaipomenite, călătorie încoronată uneori de gloria descoperitorilor de noi continente, pline de taină și vrajă, de comori

fabuloase, dar curmată alteori de un naufragiu sau prelungită de agonia pe o epavă în voia valurilor şi a vînturilor. Fiecare din aceste aspecte navale a servit poeţilor la exprimarea plastică a unei trăsături a activităţii poetice.

Ne vom ocupa mai întîi de întrebuinţarea simbolică a pilotului, urmînd ordinea cronologică a apariţiei lui în versurile poeţilor romantici. Îl găsim pentru prima oară într-una din *Meditaţiile* lui Lamartine, *Adieu*[1]:

Tel un pilote octogénaire,
Du haut d'un rocher solitaire,
Le soir, tranquillement assis,
Laisse au loin égarer sa vue
Et contemple encor l'étendue
Des mers qu'il sillonna jadis.

Acestui bătrîn pilot, care nu mai face decît să-şi aducă aminte de călătoriile de odinioară, îi lipseşte tocmai calitatea specifică, aceea de conducător. În atitudinea lui de erou solitar şi melancolic, cu privirile întoarse spre cele trecute, aşa cum îl prefigurase Chateaubriand în *René*, pilotul veteran al lui Lamartine este o expresie a romantismului „paseist".

Ampla perioadă sintactică a comparaţiei, din care n-am citat decît unul din termeni, lîncezeala octosilabului, vocabularul anemic, toate elementele acestui simbol sînt în tonul palidei elegii clasice care supravieţuia încă pe la începutul secolului al XIX-lea.

Zece ani după publicarea acestui trist *Adio*, Lamartine, influenţat de curentul liberal al burgheziei avansate, de ecoul problemelor şi mişcărilor muncitoreşti, de teoriile lui Saint-Simon şi Charles Fourier, evoluează, împreună cu cei mai mulţi romantici, de la convingerile monarhiste şi legitimiste către o democraţie „raţională", republicană chiar, şi către un umanism progresist[2]. După revoluţia din iulie 1830 îşi pune candidatura ca deputat, şi pamfletarului în versuri, Auguste Barthélemy, care-l atacase în săptămînalul său *Némésis*, învinuindu-l, printre altele, de oportunism, Lamartine îi răspunde cu o demnă şi avîntată profesie de credinţă de poet cetăţean:

Honte à qui peut chanter pendant que Rome brûle,
S'il n'a l'âme et la lyre et les yeux d'un Néron

(A Némésis)[3]

Un alt versificator din această vreme, un oarecare Bouchard, într-o odă închinată lui Lamartine, *Viitorul politic în 1837*[4], compara omenirea cu o navă în primejdie şi pe poet cu un tînăr marinar, în acelaşi

---

[1] Lamartine, *Méditations poétiques*. Paris, Hachette, 1915, p. 221.

[2] Henri Guillemin, *Lamartine et la question sociale*. Paris, Plon, 1946, îndeosebi pp. 15—83.

[3] Lamartine, *Oeuvres*. Paris, Lemerre, 1885, vol. IV, p. 325.

[4] Idem, *ibidem*, p. 201 (*Recueillements poétiques*).

timp strajă și profet. Răspunsul lui Lamartine este *Utopie*[5], în care imaginea corăbiei în pericol, așa de șters și de stîngaci schițată de obscurul admirator, se amplifică într-o elocventă parabolă a poetului în raporturile sale cu societatea:

Ainsi quand le navire aux épaisses murailles,
Qui porte un peuple entier bercé dans ses entrailles,
Sillonne au point du jour l'océan sans chemin,
L'astronome chargé d'orienter la voile
Monte au sommet des mâts où palpite la toile,
Et promenant ses yeux de la vague à l'étoile,
Se dit: „Nous serons là demain".

Puis, quand il a tracé sa route sur la dune
Et de ses compagnons présagé la fortune,
Voyant dans sa pensée un rivage surgir,
Il descend sur le pont où l'équipage roule,
Met la main au cordage et lutte avec la houle.

Il faut se séparer, pour penser, de la foule,
Et s'y confondre pour agir.

Din nou, eticheta „clasic" — dar nu „pseudoclasic" de astă dată — ni se îmbie pentru a fi aplicată primului romantic francez, în acest final al *Utopie*i sale. Clasic prin proporția dintre diferitele părți ale acestui apolog, care e și o apologie a poetului: 3 versuri consacrate corăbiei simbolice, 7 versuri pentru a descrie operația de calculare, cu ajutorul astrelor, a poziției și rutei vasului, 2 versuri pentru munca pilotului la otgoane, în rînd cu restul echipajului, 2 versuri pentru morala fabulei. Clasic de asemenea prin sobrietatea și generalitatea epitetelor, a căror lipsă de pitoresc e compensată de transparența lor față de conținut. Nici figurile de stil nu rețin atenția printr-o originalitate excesivă, dar sînt expresive: oceanul este „fără drum", „pînza palpită", pilotul „își plimbă ochii de la talaz la stea" și „vede în gînd un țărm răsărind". În formularea aforistică a învățăturii de la sfîrșit s-ar putea remarca și un procedeu — desigur involuntar — de topică semnificativă. Ideea că pentru a chibzui bine e necesar să te separi vremelnic de mulțime este redată și prin despărțirea verbului *séparer* de complementul său *de la foule,* adică prin intercalarea propoziției infinitivale *pour penser* între două părți ale frazei care de obicei sînt strîns legate.

Sensul parabolei lamartiniene, condensat în maxima cu care poezia se încheie, arată cum înțelege poetul militant să rezolve falsa dilemă „izolare sau societate". Acțiunea socială comportă două momente: faza teoretică, în care gînditorul sau artistul se concentrează în sine, chibzuiește și elaborează planul de lucru sau opera de artă; aceasta e o fază care trebuie să se petreacă în singurătate; a doua fază e stadiul de aplicare practică, de traducere în viață a planului

[5] Idem, *ibidem*, p. 173.

sau de difuzare a operei; e o fază care nu se poate desfăşura decît în mijlocul oamenilor.

Soluţiei recomandate de poetul francez, care împarte acţiunea socială în doi timpi, îi corespunde simetric reţeta filozofului şi poetului american Emerson, cu 13 ani mai tînăr ca Lamartine, care prescrie pentru ieşirea din acelaşi impas, împărţirea omului în două: „Singurătatea este impracticabilă şi societatea de neînlăturat. Trebuie să ne ţinem capul în cea dintîi şi mîinile în cealaltă"[6].

Atît formula francezului cît şi aceea a americanului, deopotrivă de sentenţioase în contextul lor idealist, păcătuiesc prin aceea că despart prea tăios şi artificial teoria de practică. În realitate aceste două laturi ale activităţii omeneşti şi sociale compun o unitate dialectică, în care practica, factor prim, este în continuă şi fecundă interacţiune cu teoria.

Pentru a-şi justifica participarea sa de poet la luptele politice, Lamartine se serveşte şi în proză de o variantă a aceleiaşi imagini:

„Je m'y mêle (à la politique) par devoir, comme tout passager dans un gros temps met sa main à la manoeuvre, ... j'aimerais mieux chanter au soleil sur le pont, mais il faut monter à la vergue et prendre un ris, ou déployer la voile ..."[7].

Tot în proză întrebuinţează mai întîi această imagine şi Vigny, în nuvela *Stello*, apoi în drama extrasă din această nuvelă, *Chatterton*. Somat să dovedească activitatea socială a poetului, protagonistul piesei, inspirîndu-se de la conturul cartografic al Britaniei şi de la importanţa ei maritimă, răspunde printr-o alegorie, care poate fi rezumată în cîteva cuvinte: Anglia este o corabie al cărei pilot e poetul. Acesta „citeşte în aştri calea pe care ne-o arată degetul Domnului"[8].

Acelaşi Vigny, în poemul *La bouteille à la mer*[9], dă o formă epică unui simbol analog. Căpitanul de vas care, înainte de scufundare, introduce jurnalul de bord, unde sînt consemnate toate preţioasele observaţii şi descoperiri nautice, într-o butelie pe care o aruncă apoi în mare, „marea mulţimilor", este de fapt o variantă a poetului pilot.

Un alt aspect al simbolului, „descoperitorul" sau „exploratorul de ţinuturi necunoscute", îl întîlnim în poezia *Către Domnul de Lamartine*[10], în care Hugo compară pe înaintaşul său întru romantism cu Cristofor Columb, şi pe sine însuşi se aseamănă cu Lapeyrouse (sic), navigatorul francez care a pierit într-o insulă din Melanezia, ucis de băştinaşi.

Dar pentru un poet ca Hugo, care încă de la prima sa odă *(Ode şi Balade)* se arată pătruns de misiunea lui de ales al lui dumnezeu,

---

[6] Ralph Waldo Emerson, *Société et solitude*. Paris, 1870, p. 14.
[7] Lamartine, *Oeuvres*, Paris, Lemerre, 1885, vol. IV, p. 11.
[8] Alfred de Vigny, *Stello*. Paris, Garnier, f. d., pp. 86—87; Idem, *Chatterton, III, 6*.
[9] Idem, *Les Destinées*, în „Poésies et Journal d'un poète". Collection des grands classiques français et étrangers. Paris, f. d., p. 196.
[10] Victor Hugo, *Feuilles d'automne*. Paris, Ollendorff, f. d. p. 38.

şi care în *Funcţia Poetului (Razele şi Umbrele)* condamna poezia-divertisment sau poezia-evadare în aceiaşi termeni de care se serveşte Lamartine în *Către Nemesis*:

Honte au penseur qui se mutile
Et s'en va, chanteur inutile,
Par la porte de la cité[11],

poetul este mai cu seamă un pilot al navei-societate. Şi dacă în *Poetul către el însuşi (Razele şi Umbrele)* se mulţumeşte să-i noteze numai gestul îndrumător:

Montre du doigt la rive à tous ceux qu'une voile
Traîne sur le flot noir par les vents agité[12]

in *Melancholia (Contemplaţii)* el îmbogăţeşte simbolul cu trăsături care pun în lumină — o lumină romantică — conflictul oricînd posibil dintre conducător — nu totdeauna şi în toate înţeles — şi conduşi, uneori mărginiţi, fără încredere şi fără răbdare.

Le progrès est son but, le bien est sa boussole,
Pilote, sur l'avant du navire il s'isole;
Tout marin, pour dompter les vents et les courants,
Met tour à tour le cap sur des points différents,
Et, pour mieux arriver, dévie en apparance;
Il fait de même; aussi blâme et cris; l'ignorance
Sait tout, dénonce tout; il allait vers le nord,
Il avait tort; il va vers le sud, il a tort;
Si le temps devient noir, que de rage et de joie![13]

Fragmentul acesta e un model de fericită adaptare a formei la conţinut. Primul vers enunţă lapidar deviza pilotului: „Progresul îi e ţinta şi binele busolă". Pilotul însuşi stă în fruntea versului al doilea aşa cum şi pe corabie stă la proră. Următoarele trei versuri indică diversele schimbări de direcţie în mersul vasului pentru a se evita o înfruntare pieptişă, deci fatală, a vîntului şi curenţilor. Poate tocmai pentru a arăta că aceste ocoluri sînt dictate de perspectiva ţelului suprem, propoziţiile care exprimă scopul (*pour dompter..., pour mieux arriver...)* sînt puse înaintea verbelor care exprimă abaterea de la drumul drept *(met tour à tour le cap sur..., dévie).* Ultimele patru versuri traduc reacţiile dezaprobative ale unora dintre matrozi sau călători, cu orizont îngust, dar cu pretenţii de atotştiutori, şi veşnic porniţi spre cîrtire, în faţa aparentelor devieri şi a dificultăţilor naturale. Promptitudinea şi absurditatea acestor reacţii reies nu numai din sensul cuvintelor, dar şi din frecvenţa neobişnuită a verbe-

---

[11] Idem, *Les rayons et les Ombres*. Paris, Ollendorff, f. d. p. 539.
[12] Idem, *ibidem*, p. 564; cf. de asemenea Amédée Guiard, *Victor Hugo, la Fonction du Poète*. Paris, Blond, 1910.
[13] Victor Hugo, *Les Contemplations*, Paris, Hachette (ediţie comentată de Joseph Vianey), f. d. p. 123.

lor — şase verbe în două versuri — şi din construcţia sacadată, eliptică a frazei.

Împreună cu imaginile de tipul „păstor de popoare" (profet, mag, mesia, apostol, preot) şi cu cele de tipul „ghid luminos" (stea, soare, far, lampă), „pilotul" oglindeşte înalta concepţie pe care romanticii şi-au făcut-o despre misiunea socială a poetului, cu deosebire după revoluţia din 1830, care definitiva într-un fel triumful politic al burgheziei. Coloritul „mistic" al multora din aceste simboluri, ca şi prezenţa altor elemente creştine sau biblice în poezia care purcede de la Chateaubriand, trebuiesc puse în legătură cu formaţia primă, calotică, a marilor poeţi romantici şi cu sprijinul acordat de feudalitatea restaurată în 1815 ideilor şi sentimentelor religioase.

Cînd poetul vrea să scoată în relief nu atît rolul său de ghid al omenirii, cît mai ales aspectul de luptă cu factori potrivnici, aspect pe care acest rol îl implică, atunci metafora corăbiei pe valuri ia locul pilotului.

Simbol străvechi al unei vieţi zbuciumate, nava care se clatină dar nu se scufundă, *fluctuat nec mergitur*, emblemă, printre altele, a Parisului, este aplicat de Victor Hugo, în poemul liminar din *Contemplaţii*, omului în genere, iar în *Largul Mării* din *Legenda Veacurilor*[14], trecutului sălbatic şi întunecat al omenirii. Ne vom opri numai asupra corăbiei-om din poezia-prolog a *Contemplaţiilor*.

Un jour je vis, debout au bord des flots mouvants,
Passer, gonflant ses voiles,
Un rapide navire enveloppé de vents,
De vagues et d'étoiles.

La Mer c'est le Seigneur, que, misère au bonheur,
Tout destin montre ou nomme.
Le vent c'est le Seigneur; l'Astre c'est le Seigneur;
Le navire c'est l'homme.

Alegorie didactică, formată din două părţi de egală întindere, un tablou fizic (corabia în mijlocul mării) urmat de o tălmăcire în noţiuni abstracte a tabloului (natura-dumnezeu, corabia-omul), această imagine ar putea fi dată ca exemplu de simbol static sau obiectiv. Lucru care a şi fost făcut[15]. Dar ceea ce nu s-a remarcat este că această schemă, care ar fi putut rămîne o banală figură de stil, devine poezie vibrantă sub pana unui mare artist.

Volbura „de vînturi, de valuri şi de stele" care învăluie nava, în prima strofă, şi în care trebuie să înregistrăm, alături de aliteraţia onomatopeică a lui *v*, şi procedeul hugolian al învălmăşirii unor elemente disparate, procedeu corespunzător, aici, unei viziuni realiste, este interpretată, în strofa a doua, cu gestul şi vorba unui proroc care explică tîlcul unei vedenii grandioase.

---

[14] Idem, *La légende des siècles*. Paris, Nelson, 1932, vol. III, p. 314.

[15] E. Fiser, *Le symbole littéraire, essai sur la signification du symbole chez Wagner, Baudelaire, Mallarmé, Bergson et Marcel Proust*. Paris, Corti, f. d., pp. 141—142.

Contrastul dintre imensitatea forţelor cosmice şi micimea materială a omului, care le înfruntă şi le domină, este evocat prin patru propoziţii simple, de factură uniformă, care se succed — primele trei raportate la univers, ultima la om — fără conjuncţii între ele, ca patru blocuri, abia cioplite, care se suprapun, fără tencuială sau scoabe, într-o arhitectură ciclopică: „Marea este Domnul... / Vîntul este Domnul; Astrul este Domnul; / Corabia este omul". Efect voit al unei măiestrii, sobritatea hieratică se apropie uneori de simplitatea involuntar rigidă a începuturilor artei.

Cu mulţi ani înainte de a sculpta acest basorelief în frontonul *Contemplaţiilor,* Victor Hugo l-a întrebuinţat ca să ilustreze, mai puţin magistral, latura combativă a unei cariere de poet.

Aplicată odiseii literare şi politice a lui Chateaubriand, maestrul venerat al primilor romantici, imaginea reliefează mai ales apoteoza finală a navigatorului:

Le nocher rit des flots mouvants,
Lorsque sa poupe couronnée
Entre au port, à l'abri des vents,
Longtemps ignoré dans le monde,
Ta nef a lutté contre l'onde
Souvent prête à l'ensevelir;[16]
(Le Génie)

Le nocher („Năierul") şi *la nef* (nava), termeni nobili ai poeziei clasice pe care autorul *Odelor* încă nu-i părăsise, reprezintă aici, cu toată deferenţa cuvenită sub Restauraţie, pe Viconte şi respectabila sa operă; duşmănia vînturilor şi a „undei" (*l'onde,* altă rămăşiţă a poeziei aristocratice) înseamnă mai cu deosebire „ura otrăvită" a duşmanilor, menţionată în partea întîia a odei. Portul adăpostit, în care corabia intră cu prora încununată, este evident limanul consacrării definitive.

În toiul bătăliei romanticilor cu adepţii întîrziaţi ai clasicismului, tot în metafore navale recunoaşte Hugo întîietatea lui Lamartine. Faţă de „vasul cu catarg glorios", care este autorul *Meditaţiilor,* viitorul şef al noii şcoli literare se declară, modest, o simplă „barcă"[17].

Insistenţa cu care imaginea revine în versurile romanticilor minori pare să indice că omagierea marilor poeţi contemporani prin comparaţia cu diverse vase plutitoare ajunsese un fel de modă a timpului.

Astfel Casimir Delavigne admiră barca legănătoare a lui Lamartine[18]:

Cédant en vers si doux au souffle qui l'entraîne
Au gré des flots vivants, par la brise effleurés,

---

[16] V. Hugo, *Odes et Ballades,* Paris, Ollendorff, p. 197.
[17] Idem, *Feuilles d'automne.* Paris, Ollendorff, p. 38.
[18] Casimir Delavigne, *Oeuvres complètes.* Paris, Lemerre, f. d., vol. IV, p. 209.

în stihuri care definesc, oarecum pastişînd, melodia unduioasă a *Lacului* lamartinian.

Mai puţin inspirat, Antony Deschamps asemuieşte pe Victor Hugo cu „un vas care urmează fluxul şi refluxul"[19].

Iar Évariste Boulay-Paty lansează o adevărată flotilă de corăbii[20], dintre care două poartă numele lui Chateaubriand, „colos de frumuseţe", „'nalt şi drept", „cu catarge pîn'la stele". Din păcate, cu toată încărcătura preţioasă a unuia dintre ele („hrană nouă pentru popoarele uimite"), cu toată sprinteneala altuia, cu toate îndemnurile sportive ale autorului („fends, fends l'immensité . . .-"), 'în care însă parafonia „fanfan" riscă să provoace naufragierea în ridicol, nici unul din aceste vase n-a ajuns în „portul nemuririi" şi aceasta nu din cauza vreunei vrăjmăşii din afară ci din pricina platitudinii lor structurale.

Un interes mai deosebit îl prezintă două poezii ale lui Sainte-Beuve în care construcţia navală şi navigaţia servesc să înfrumuseţeze unele aspecte mai curînd tehnice ale muncii poetului.

Cea dintîi, *Pentru un prieten*[21], expune în limbaj marinăresc emoţiile şi reflecţiile unui debutant „în ajunul publicării unei prime opere", aşa cum ni se explică în subtitlu, şi este construită pe analogia dintre „a lansa o carte" şi „a lansa un vas cu pînze".

C'est demain, c'est demain qu'on lance,
Qu'on lance mon navire aux flots;
L'onde en l'appelant se balance
Devant la proue;

Bucuria trepidantă a evenimentului e redată şi prin repetarea unor expresii care par exclamate sau cîntate copilăreşte, în salturi de veselie. Totuşi constructorul — armatorul sau căpitanul — corăbiei nu îndrăzneşte să-şi dea frîu liber jubilării şi cere şi prietenilor sau matelotilor să-şi reţină voioşia: de cîte primejdii — furtuni, lupte, bancuri de nisip — nu e pîndită o corabie în călătoria ei!

Chiar dacă această călătorie va fi încununată de succes — şi evocarea triumfului, cu simbolicele manifestări şi ofrande ale admiraţiei, entuziasmului şi recunoştinţei, e ca o gravură dintr-o carte a marilor navigatori — prietenii totuşi să nu cînte încă.

După aceste priviri spre viitor, printr-o mişcare tot atît de firească, stăpînul corăbiei se întoarce spre trecut şi îşi aduce aminte cu duioşie şi regret de vremea cînd, pe o luntre primitivă, lucrată din scoarţă, din trestii sau liane, învăţa să vislească aşa cum puiul de pasăre învaţă să zboare. În singurătatea idilică a unei ape mici, ne-

---

[19] Antony Deschamps, *Dernières paroles*. Paris, Ebrard, 1835, p. 46.

[20] Evariste Boulay-Paty, *Odes*. Paris, Coquebert, 1844, p. 51 *(La destinée du génie)* şi p. 202 *(Le navire)*. Idem, *Les sonnets*. Paris, Fréret, 1851, p. 73 *(Chateaubriand)* şi p. 93 *(Au poète)*. Idem, *Poésies de la dernière saison*, Paris, Bray, 1865, p. 216 *(Le tombeau de M. Chateaubriand à Saint-Malo)*.

[21] C. A. Sainte-Beuve, *Poésies*. Paris, Lemerre, 1879, v. I, p. 91.

tulburat de curioşi, iscodit doar pe furiş de cîte o nimfă a locurilor, sufletul îi era mereu ocupat dar tihnit. Pe cînd acuma, împins de orgoliu, şi-a transformat luntrea în corabie, şi iată-l în mijlocul oceanului!

Credem că e de prisos să precizăm pînă în amănunte semnificaţiile simbolului, unele intime sau familiare ca ucenicia tînărului poet şi prietena căreia îi citeşte primele versuri.

Dacă printr-o anumită ingeniozitate artistică şi printr-un exotism maritim destul de convenţional, poezia lui Sainte-Beuve se înscrie în prelungirea poemelor descriptive din secolul al XVIII-lea, lirismul care însufleţeşte transpunerea alegorică a carierei unei opere literare apropie poezia pătrunzătorului critic romantic de temele şi realizările poeţilor postromantici.

Tendinţa modernistă de a adopta ca subiect de poezie însuşi procesul poetic, complicată cu obsesia ratării, specifică poeţilor stingheriţi de o hipertrofie a spiritului critic, a putut să determine pe Sainte-Beuve să scrie a doua poezie cu metafore nautice, *Calm*[22], care e în fond simbolul unui eşec în creaţie.

Titlul, cu înţelesul de linişte pe mare, anunţă alegoria. Autorul lucra la un studiu savant cînd, aşa ca din senin, îi vine pofta să se avînte pe oceanul poeziei. Imediat corabia se pregăteşte de plecare. Ancora e trasă, iar pînzele întinse nu mai aşteaptă decît o adiere a brizei. Matelotii, pe punte, cercetează deja depărtările. Dar nici un suflu nu vine de nicăiri.

Le voile pend au mât et traîne sur le pont.
Debout, croisant les bras, le pilote à la proue,
Contemple cette eau verte où pas un flot ne joue.

Călătoria nu poate începe din lipsă de vînt, ceea ce, în termeni aparent proprii, dar care nu constituie decît tot o metaforă, ceva mai tocită, înseamnă: Creaţia poetică nu poate începe din lipsă de „inspiraţie".

Totuşi, tabloul din *Calm* nu este o schemă alegorică în care fiecare trăsătură concretă să corespundă unei note abstracte. Ce sens exact au marinarii, puntea, pilotul, apa mării? Mai mult decît să semnifice, tabloul lui Sainte-Beuve tinde să evoce două stări sufleteşti care se succed, tensiunea euforică dinainte de a porni la lucru şi prostraţia consecutivă imposibilităţii de a porni. Poetul nu mai rămîne exterior faţă de tabloul său, ci se identifică cu el. Nu mai spune „sînt ca o corabie", ci este corabia însăşi cu toate pregătirile febrile care se fac pentru ieşirea în larg, este puntea care tremură de nerăbdarea plecării, este marinarul care scrutează orizontul, este apoi marea adormită, este pînza care atîrnă inertă de catarg, este pilotul care stă la proră cu braţele încrucişate, fixînd apa verde şi încremenită.

Simbolul a devenit astfel subiectiv, aşa cum îl întîlnim la simbolişti şi, mai întîi la Baudelaire, care, în două rînduri, uzează de aceeaşi

[22] Idem, *ibidem*, p. 115.

imagine a corăbiei, e drept, nu pentru a simboliza actul poetic ci pentru a figura evadarea prin muzică.

. . . .
Je mets à la voile;
La poitrine en avant et les poumons gonflés
Comme de la toile,
. . . .
Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre

(La Musique)[23]

sau evadarea prin moarte:

O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!

(Le Voyage)[24]

Nu este exclus ca acest simbol baudelairian să fie germenele din care a încolţit poemul *Bătrînul singuratic*[25] al lui Léon Dierx, discipolul şi prietenul lui Leconte de Lisle.

Titlul poemului se referă la un vas vechi căruia „trombele tropicale" i-au smuls întreaga suprastructură de catarge şi vîntrele. Prima strofă înmănunchiază, ca-ntr-o uvertură, toate temele ce vor fi reluate în restul compoziţiei: poetul cu pasiunile şi năzuinţele retezate în lupta cu societatea, dar purtînd încă în sine comori de poezie ascunsă, rătăceşte fără popas într-o lume indiferentă.

Je suis tel qu'un ponton sans vergues et sans mâts;
Aventureux débris des trombes tropicales,
Et qui flotte, roulant des lingots dans ses cales,
Sur une mer sans borne et sous de froids climats

Odinioară, tînăr şi puternic, elanurile îl purtau prin universuri de vis; astăzi, abulic şi istovit, pluteşte încoace şi încolo, jucărie a întîmplărilor:

Les vents sifflaient jadis dans ses mille poulies,
Vaisseau désemparé qui ne gouverne plus,
Il roule, vain jouet du flux et du reflux,
L'ancien explorateur des vertes Australies!

Nu mai are nici o bucurie, nici o ambiţie, nici o nădejde. Nu mai crede în nimeni şi nimic. E singur:

Il ne lui reste plus un seul des matelots
Qui chantaient sur la hune en dépliant la toile;
Aucun phare n'allume au loin sa rouge étoile;
Il tangue, abandonné tout seul sur les grands flots.

---

[23] Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*. Paris, Garnier, 1959, p. 74.
[24] Idem, *ibidem*, p. 160.
[25] Léon Dierx, *Oeuvres complètes*. Paris, Lemerre, f. d., p. 87.

Și totuși cei din jur continuă să-l lovească și să-l mutileze. Burgezul privește fără să înțeleagă sclipirile ciudate ale poetului:

La mer autur de lui se soulève et le roule,
Et chaque lame arrache une poutre à ses flancs,
Et les monstres marins suivent de leurs yeux blancs
Les mirages confus des cuivres sous la houle.

Penultima strofă adună încă odată în cîteva acorduri finale, motivele poeziei, adăugînd la neînțelegerea „filistinilor" stupizi nota dispreţului pe care-l arată poetului confrații săi mai norocoși sau mai îndemînatici:

Il flotte, épave inerte, au gré des flots houleux,
Dédaigné des croiseurs aux bonnettes fendues,
La coque lourde encor de richesses perdues,
De trésors dérobés aux pays fabuleux.

Comparația poetului cu pontonul oropsit e încadrată între expresiile *Je suis tel* și *Tel je suis,* care, în același timp, subliniază identitatea dintre cei doi termeni ai comparației și separă, ca o ramă, pe pictor de tabloul pictat. În ultima strofă însă poetul se confundă total cu imaginea sa într-un simbol care îmbină semnul și semnificația într-o unitate deplină. Termenii în care este chemată moartea salvatoare — „Caron, bătrîn remorcher, pirat taciturn" — exprimă dorința unui om metamorfozat în epavă.

Tel je suis. Vers quels ports, quels récits, quels abimes,
Dois-tu les charrier, les secrets de mon coeur?
Qu'importe? Viens à moi, Caron, vieux remorqueur,
Écumeur taciturne aux avirons sublimes!

Aceste citate dovedesc că *Bătrînul singuratic* posedă toate calitățile — și defectele — uneia dintre cele mai caracteristice poezii parnasiene. Pe lîngă plinătatea și plasticitatea formei, este de remarcat că ritmul alexandrinului clasic, care a putut să pară romanticilor greoi și monoton, scandează aici foarte nimerit o apatie legănată de valuri.

Cadența de *roulis* și *tangage,* de flux și de reflux, a poemului nu se întrerupe decît în cea din urmă strofă, cînd nava-poet se întreabă o clipă despre soarta viitoare a tăinuitelor sale comori. Corabia pare că se oprește un moment, scuturată de o tresărire, ca și cum o parîmă ar fi fost aruncată spre mal. Dar cu o smucitură de nepăsare — „Qu'importe?" — epava își reia alunecarea ei obosită și clătinată, tîrîtă de un singur dor, acela al odihnei pe fundul mării.

Invocația morții, cu care se termină poemul, vine de departe, după ce a străbătut ca un leitmotiv toată poezia depresivă a veacului, de la balada falsului Osian, prin delirul lui René și *Însingurarea* lui Lamartine — la aceștia moartea dorită e o vijelie —, pînă la Baudelaire, care o numește căpitan de vas.

Imaginea corăbiei părăsite ajunge un simbol în întregime simbolist la Rimbaud. Asemănările evidente dintre cele două poeme par să demonstreze că vestita *Corabie beată*[26] are ca prim izvod *Bătrînul singuratic*. Dar curentul simbolist se află dincolo de limitele pe care ni le-am fixat în cercetarea de față.

La capătul acestei analize a imaginilor nautice care închipuie pe creatorul de poezie în versurile romanticilor și parnasienilor, extragem cîteva conluzii cu privire, mai întîi, la sensul, apoi la forma acestor simboluri.

Între 1820 și 1848, imaginea cea mai des întîlnită este „pilotul". Poetul se crede călăuză, cele mai adesea de drept divin, a popoarelor. În aceeași perioadă, „corabia" servește ca simbol al luptei poetului atît pe plan literar, cît și pe tărîm politic.

Frecvența unor asemenea imagini într-o perioadă care se definește istoric prin ultima fază de ascensiune politică a burgheziei, prin formarea clasei sociale a proletariatului și prin răspîndirea utopiilor socialiste, nu poate fi o simplă coincidență. Simbolul pilotului și navigatorului revelă concepția despre rolul de îndrumător și de luptător pe care cel puțin o parte din societatea contemporană îl recunoaște poetului.

În perioada dintre 1848 și 1880, predomină imaginea simbolică a „corăbiei scoase din funcție". Evident, aceasta reflectă, mai mult sau mai puțin direct, oboseala, dezamăgirile și pesimismul produse de eșecul teoriilor socialiste în 1848, al ideilor republicane în 1851, al Comunei în 1871. Evoluția simbolului Poetului de la „pilot" la „epavă" exprimă cum nu se poate mai sugestiv curba descendentă a umanitarismului burghez în a doua jumătate a secolului trecut și degradarea treptată a concepției despre eficienta socială și politică a poetului în același timp.

Referindu-ne la formă, constatăm că dimensiunea imaginilor variază de la comparația de cîteva cuvinte și de la metafora aluzivă pînă la tabloul complex sau alegoria dezvoltată în mai multe strofe. Bine înțeles, valoarea estetică a simbolului nu este în raport cu numărul de versuri întrebuințate, ci cu frumusețea conținutului de idei și sentimente exprimate, și cu gradul de potrivire a formei la conținut. Astfel, din punctul de vedere al elevației atitudinii ideologic-afective a autorului, cele mai reușite imagini simbolice sînt acelea ale lui Lamartine în *Utopie* și ale lui Hugo în *Melancholia,* iar cel mai realizat în privința armoniei dintre conținut și formă este *Bătrînul singuratic* al lui Léon Dierx.

În general aceste imagini în care poeții proiectează măcar cîteva trăsături din figura ideală a Poetului, așa cum o vede fiecare dintre ei, constituiesc mostre reprezentative ale artei fiecăruia și, prin grija cu care sînt lucrate uneori, amintesc de autoportretele pictorilor.

---

[26] Arthur Rimbaud. *Poésies*. Paris, Mercure de France, 1938, p. 137.

Sensul în care imaginile simbolice evoluează pe planul tehnicii literare este acela al interiorizării progresive, de la simbolul obiectiv, vizual şi didactic, la simbolul subiectiv, muzical, evocativ; de la alegoria clasică, prezentă încă în poezia lui Lamartine şi Hugo, trecînd prin unele tablouri cvasi-simboliste ale lui Sainte-Beuve, la simbolul simbolist al lui Baudelaire sau Rimbaud.

ЛОЦМАН И КОРАБЛЬ — СИМВОЛЫ ПОЭТА У ФРАНЦУЗСКИХ РОМАНТИКОВ И ПАРНАСЦЕВ

(Резюме)

Работа является частью более обширного исследования всех образов поэтического творчества и места поэзии в французской литературе 1820—1870 гг.

В настоящем отрывке, из того что можно бы назвать символикой поэта, анализируются варианты двух образов поэта, связанных с мореплаванием, в хронологической последовательности их появления — сначала образ ,,лоцмана'', а затем ,,корабля'' — у великих и мелких романтиков и у парнасцев.

Первым констатированием, выделяющимся из работы, является то, что в период 1830-1848 гг. самый частый из этих двух образов — это образ ,,лоцмана'', который стремится уподобить поэту проводника человечества, чаще всего вождя по божественной воле. В ту же эпоху ,,корабль, — когда это не означало общество, — также изображает поэта в роли борца в литературных сражениях или на политическом поприще. После 1848 г. преобладающим образом является ,,корабль, вышедший из строя'' или ,,обломок кораблекрушения'', которые символизируют поэта раздавленного и отброшенного враждебным ему обществом.

Эти литературные факты объясняются политическими и идеологическими факторами, а именно, для первого периода — апогеем буржуазии, косвенным давлением пролетариата, распространением утопического социализма с мистическими оттенками, а для второго периода — обострением эксплоатации трудящихся масс, растущим обесчеловечеванием капиталистического общества, разочарованием великодушных мечтателей вследствие поражения демократии (демократия в полном смысле слова) в 1830 и 1848 годах.

С точки зрения формы, образы, являющиеся предметом настоящего исследования, представляют большое разнообразие в отношении средств выражения, размера и степени соответствия знака и значения исходя от сравнений, в стиле ещё псевдо-классическом, первых стихов Ламартина до метафор с намёками Сент-Бёва и до широко развитой аллегории Леона Дьеркса, от банальной эмблемы Буле-Пату до драматической картины Гюго. Большая часть этих образов принадлежит к типу традиционного, объективного символа, основанного на рациональных аналогиях, однако в некоторых стихотворениях Сент-Бёва и в одной строфе Дьеркса уже намечается эволюция к субъективному внутреннему символу, так, как он будет употребляться Бодлером, Рембо и вообще символистами.

LE PILOTE ET LE NAVIRE — SYMBOLES DU POÈTE CHEZ LES ROMANTIQUES ET LES PARNASSIENS FRANÇAIS

(Résumé)

Détachée d'une enquête portant sur l'ensemble des images qui figurent la création poétique et l'action de la poésie dans les vers publiés en France entre 1820 et 1870, cette étude, fragment, donc, d'une espèce de Symbolique du Poète analyse les variantes de deux images nautiques du Poète — „le pilote" et „le

navire" — dans l'ordre chronologique de leur apparition chez les grands romantiques, chez les romantiques mineurs et chez les Parnassiens.

Une première constatation qui se dégage de cette analyse c'est que, pendant la période 1830—1848, la plus fréquente des deux images est „le pilote", qui tend à assimiler le poète à un guide de l'humanité, à un conducteur le plus souvent de droit divin. A la même époque „le navire", quand il ne signifie pas la société, représente encore le poète en tant que combattant dans les batailles littéraires ou dans les luttes politiques. Après 1848, l'image qui prédomine est „le navire désemparé", ou „l'épave", symbolisant le poète écrasé et rejeté par une société hostile.

Ces faits littéraires sont expliqués par des facteurs politiques et idéologiques, notamment, pour la première période, l'apogée de la bourgeoisie, la pression indirecte du prolétariat, la vogue du socialisme utopique, teinté de mysticisme; pour la seconde période, le durcissement de l'exploitation des masses travailleuses, la déshumanisation croissante de la société capitaliste, les déceptions des rêveurs généreux à la suite des échecs de la démocratie — démocratie au sens étymologique du mot — en 1830 et en 1848.

Au point de vue de la forme, les images analysées présentent une grande variété quant aux moyens d'expression, quant à l'étendue et quant au degré d'harmonie entre le signifiant et le signifié, allant des comparaisons en style encore pseudo-classique des premiers vers lamartiniens jusqu'aux métaphores allusives de Sainte-Beuve et à l'allégorie amplement développée de Léon Dierx, de la platitude des emblèmes d'un Boulay-Paty jusqu'au pathétique d'un tableau de Victor Hugo. La plupart de ces images appartiennent au type du symbole traditionnel, objectif, explicite, fondé sur une logique rationnelle. Cependant, dans certaines pièces de Sainte-Beuve et dans une strophe de Dierx, on relève déjà l'ébauche d'une évolution vers le symbole subjectif, plus complexe, tel qu'il sera employé par Baudelaire, Rimbaud et les symbolistes en général.

TURNEE ROMÂNEŞTI ÎN TRANSILVANIA ÎNTRE 1864 ŞI 1900 (II)

de

MARIA PROTASE şi GEORGETA ANTONESCU

Matei Millo în Transilvania şi Banat (1870)

Turneul lui Matei Millo, excelentul comedian, care a făcut epocă în teatrul nostru, dominîndu-i scena timp de trei decenii, a stîrnit în mod particular interesul cercetătorilor mişcării teatrale româneşti din Transilvania. Urmărit în liniile sale mari, esenţiale, de I. Breazu, mai adinc cercetat şi valorificat sub raportul însemnătăţii în cadrul relaţiilor româno-maghiare din trecut de I. Pervain[1], turneul lui Millo, promotorul şcolii realiste de interpretare în teatrul nostru, a dezvăluit ardelenilor adevărata culme la care a reuşit să se înalţe arta dramatică românească la 1870.

Numele inegalabilului actor comic este indisolubil legat de primele şi marile biruinţe scenice ale dramaturgiei originale româneşti, ale pieselor lui Alecsandri în primul rînd. Millo, afirmă N. Petraşcu, „a fost geamănul lui Alecsandri, ridicînd comediile poetului la cel mai înalt grad de interpretare", tot aşa cum „Iulian a fost geamănul lui Caragiale. S-ar putea zice că unul fusese născut pentru celălalt."[2] Într-adevăr, Millo a fost interpretul unic al cîntecelelor comice, vodevilurilor şi comediilor lui Alecsandri ale cărui tipuri — pătrunse de talentul autorului în toată complexitatea lor sufletească — sînt magistral redate. Cu concursul lui Alecsandri, actorul promovează ideea teatrului de actualitate, a teatrului legat de realităţile sociale imediate. Însuşindu-şi ideile novatoare ale epocii în problemele teatrului, celebrul actor subordonează arta interpretativă repertoriului autohton, caută mijloacele de reprezentare specific naţionale şi inaugurează cu neaşteptat succes direcţia realismului scenic românesc. Cu arta sa simplă, firească şi convingătoare, cu verva neobişnuită, dozajul perfect al mijloacelor de expresie şi simţul deosebit al măsurii, Millo transformă cele mai neînsemnate roluri în mari şi unice creaţii scenice, străbătute de un puternic suflu românesc: *Baba Hîrca, Barbu Lăutariul, Millo director, Kera*

---

[1] I. Breazu, *Matei Millo în Transilvania şi Banat*, în „Literatura Transilvaniei", f. I., 1944, p. 58—77; I. Pervain, *Trupa lui Matei Millo la Cluj, în 1870*, în „Studii şi cercetări de istoria artei", 1956, nr. 3—4, p. 227—232.

[2] *Icoane de lumină*, IV, Buc., 1941, p.226.

Nastasia, Cucoana Chirița etc.[3] Cu aceste roluri, mereu și mereu reluate, Millo a realizat momente de mare artă, cucerind o glorie unanim recunoscută. „Iată de ce — afirmă I. Breazu[4] — Gh. Bariț se străduiește să-l arate și ardelenilor".

În urma a două încercări neizbutite, în 1866 și 1868[5], Millo, sprijinit de Bariț[6], reușește să treacă în Transilvania în vara anului 1870, cu o trupă din care mai făceau parte Eliescu, Alexandrescu I, Alexandrescu II, Nicolau, Mincu, Moțățianu și actrițele Nicolau, Alexandrescu, Senti, Ionescu și Constantinescu. Amintirea neștearsă a reprezentațiilor date cu doi ani în urmă de Pascaly întreținea vie dorința românilor transilvăneni de a-și întemeia un teatru permanent. Millo vine să-i dea un nou impuls, demonstrînd din plin „că teatrul este institutul cel mai eminente pentru dezvoltarea simțului național"[7].

După diverse planuri, potrivit cărora artistul intenționa să viziteze, între altele, Făgărașul, Oradea[8], Caransebeșul, și să-și continue turneul pînă în Marmația, Bucovina sau Pesta, el se limitează la un itinerar relativ restrîns: Brașov (unde dă reprezentații între 21 mai și 15 iunie), Sibiu (21 iunie — începutul lui iulie), Orăștie (7—11 iulie), Cluj (16—25 iulie), Arad (1—12 august), Lugoj și, poate, Timișoara și Oravița. Momentul de mare senzație al turneului era fără îndoială Clujul în care poposea pentru întîia oară un ansamblu dramatic din România. Îndată după anunțarea turneului, spiritele naționaliste încep să se agite. Informațiile bucureștene vorbesc chiar despre piedicile pe care maghiarii le-ar fi pus în calea trupei românești.[9] Dar, reproducînd afirmațiile lui Millo, o corespondență din Brașov a „Federațiunii"[10] se grăbește să stabilească adevărul: Millo pleca la Cluj invitat nu numai de familiile românești, ci și de cele unguresti.

Vestitul actor era așadar așteptat pretutindeni cu o legitimă curiozitate și mîndrie, cu atît mai mult cu cît repertoriul anunțat — orientat exclusiv pe linia producțiilor originale — corespundea în mai mare măsură decît cel al lui Pascaly gustului publicului transilvănean. El cuprindea comedii, canțonete și vodeviluri de V. Alecsandri *(Barbu Lăutariul, Paraponisitul, Lipitorile satelor, Paracliserul, Millo director*

---

[3] Vezi ilustrațiile în *M. Millo* [Buc.], [1963], p.275

[4] *Gheorghe Bariț și mișcarea teatrală românească din Transilvania,* în „Studii și cercetări de istoria artei", 1956, nr. 1—2, p.231.

[5] „Familia", 1866, nr. 9, p.108 și 1868, nr. 28, p.335; „Federațiunea", 1869, nr. 76, p.306.

[6] *Gheorghe Bariț ...,* p.231.

[7] „Familia", 1870, nr. 29, p.345. În „Familia" (1870, nr. 33, p.396) se vorbește despre intenția lui Millo de a merge la Timișoara. I. Breazu în articolul consacrat lui Millo se referă și la reprezentațiile artistului la Oravița între 22—26 septembrie, fără a preciza însă izvorul de informație.

[8] Millo, precizează „Familia" (1870, nr. 30, p.358), a renunțat la popasul de la Oradea „din cauză că n-a putut să accepte condițiile propuse de directorul teatrului unguresc de acolo".

[9] „Familia", 1870, nr. 22, p.262; *Ibid.,* nr. 24, p.296. Vezi și *Societatea d-lui Matei Millo* în „Federațiunea", 1870, nr. 54, p.262.

[10] 1870, nr.54, p.262.

etc.), M. Millo (*Prăpastiile Bucureştilor, Baba Hîrca, Boierii şi ţăranii*), C. Negruzzi (*Muza de la Burdujeni*) şi alţii, precum şi o „dramă naţională", *Jianul căpitanul de haiduci*, de Millo. Înregistrînd repertoriul, redactorul „Telegrafului român" exprimă în comentariul său satisfacţia generală a românilor: „S-a desfundat în fine izvorul vieţii curat naţionale şi în direcţia aceasta"[11]. În presa vremii se formulează totuşi şi anumite rezerve. Cu excepţia dramei lui Millo, repertoriul se compunea doar din comedii şi vodeviluri, fapt care nemulţumeşte întrucîtva pe cronicarii de la „Gazeta Transilvaniei"[12]: „...ne-ar place cînd dramaturgia română s-ar ocupa mai mult de grandeţea faptelor române eroice şi a sacrificiilor cerute pentru prosperarea naţiunii, deoarece, cînd eşti apăsat de soartă, nu-ţi vine a te demite în umor dacă nu eşti flutur". Unele corespondenţe[13] consideră că multe dintre piesele lui Millo au un caracter prea local, atît prin subiecte, cît şi prin limbaj. Deficienţa aceasta nu este ignorată nici de Bariţ, care adaugă însă: „Sînt şi în patria noastră multe raporturi putrede, la care se poate aplica prea bine satira comică" a marelui actor[14]. În mod cu totul izolat, un corespondent din Lugoj al „Familiei" care nu se bucură însă de încuviinţarea redacţiei şi, fără îndoială, nici de a publicului larg, socoteşte că Millo nu are un repertoriu „demn de spectatorii lugojeni, la înălţimea literaturii moderne;" canţonetele reprezentate „pe la noi se cîntă în berării"[15]. Obiecţiile semnalate derivă şi de data aceasta dintr-o concepţie precumpănitor moralizatoare despre teatru. Alte comentarii pledează în favoarea lui Millo: repertoriul a trebuit adaptat capacităţii unei trupe extrem de restrînse (12 actori) şi cu posibilităţi materiale limitate. Pe de altă parte, „Societatea lui Millo şi-are specialităţile sale, *comedia* şi *vodevilul*", genuri în care „se ridică la înălţimea celei mai bune trupe străine"[16].

Recunoscuta genialitate a lui Millo în rolurile de comedie asigură trupei, de la un capăt la altul al turneului, o primire entuziastă. La Sibiu. i se fac toate onorurile de către un „comitet ad-hoc", iar la Orăştie se ridică în mod special o scenă la hotelul „Contele Széchenyi". Din relatările ziarului „Kolozsvári Közlöny" rezultă că la Cluj, în pofida regulamentului care interzicea punerea scenei Teatrului Naţional maghiar la dispoziţia altor ansambluri dramatice decît a celor ungureşti şi deşi clădirea era în reparaţie, comitetul teatrelor a găsit de cuviinţă ca, „în semn de simpatie şi ospitalitate faţă de naţiunea română", să

---

[11] *Teatru român în Sibiu*, în „Telegraful român", 1870, nr.51, p.202—203.

[12] 1870, nr.40.

[13] *Teatru român la Sibiu*, în „Telegraful român", 1870, p.202—203; *Teatru naţional. Cluj*, în „Familia", 1870, nr.29, p.346.

[14] *Matei Millo*, în „Transilvania", 1870, nr.14, p.169.

[15] „Familia", 1870 nr.37, p.443. Paradoxal, sibienii îşi exprimă la un moment dat regretul că repertoriul lui Millo nu cuprinde „şi vreo piesă aşa-zisă de salon" („Telegraful român", 1870, p.184).

[16] *Societatea d-lui Matei Millo*, în „Federaţiunea", 1870, nr.54, p. 212, „Familia", 1870, nr.24, p.286, Gheorghe Bariţ, *Matei Millo*, în Transilvania", 1870, nr.14, p.167.

facă o excepție de la dispoziția în vigoare „și să pună teatrul la îndemîna trupei românești a lui Millo pentru trei, patru reprezentații în mod gratuit"[17].

După cîteva reprezentații date în fața spectatorilor clujeni, deosebit de entuziaști,[18] trupa își continuă turneul la Sibiu. Numerosul public sibian — alcătuit din intelectuali, negustori, industriași — era sporit de un număr considerabil de țărani „din părțile despre munte"[19]. La Orăștie alergară „mulți zarandeni și deveni"[20], iar la Arad teatrul era atît de „nădușit" de românii din localitate și împrejurimi, de maghiari, nemți și sîrbi, „încît înăuntru nu mai încăpea suflet de om"[21].

Obiectivul principal al comentariilor presei îl formează arta interpretativă a actorilor, valorificată cu deosebire în *Baba Hîrca, Prăpastiile Bucureștilor, Millo director, Lipitorile satelor, Kera Nastasia, Corbul român* și *Jianul,* care formau de obicei spectacolul de adio. Judecate în totalitatea lor, reprezentațiile lui Millo sînt considerate de presa vremii o probă revelatoare atît pentru însușirile scenice ale ansamblului teatral, cît și pentru înaltul grad de dezvoltare a artei dramatice naționale: „streinii inteligenți, văzînd excelînd actorii noștri, recunoscură că spiritul românesc și pe terenul acesta e capace a produce rezultate splendide"[22]. Cronicile dramatice contemporane, unele substanțiale și obiective, altele calde și entuziaste, subliniază deopotrivă capacitatea artistică a trupei, formată din talente apreciabile. Fără să recurgă la un ton nivelator și să uzeze de aceleași epitete, cronicarul de la „Magyar Polgár"[23] evidențiază jocul „liniștit" și vocea „bărbătească" a remarcabilului cîntăreț Alexandrescu I, originalitatea în interpretare a lui Nicolau și talentul dramatic al d-rei Senti, dar își exprimă în schimb neîncrederea în puterea de creație a artiștilor Nicolau și Alexandrescu și dezaprobă tendința spre exagerare, efectele scenice calculate, ale lui Alexandrescu II. Cu unele deosebiri neesențiale, un corespondent anonim al „Albinei"[24] descrie jocul actorilor cu aceleași lumini și umbre.

Mult mai puțin diferențiate, aprecierile superlative ale „Federațiunii"[25] înfățișează jocul actorilor (firește, cu excepția lui Millo) ca pe niște izbînzi de valoare egală. O singură rezervă: Ion Teslarul „ca om care-și prăpădise toată averea în cîrciumă, era prea bine îmbrăcat și prea rumen la față". În sfîrșit, cronicarii dramatici fac unele obiecții în

---

[17] Despre primirea trupei la Sibiu vezi „Telegraful român", 1870, p.180; la Orăștie, *Teatrul național. Orăștie,* în „Familia", 1870, nr. 28, p. 333; la Cluj, „Kolozsvári Közlöny", 1870, nr.95, p.367, apud I. Pervain, *op. cit.,* p.228.

[18] „Kolozsvári Közlöny", 1870, nr.84, p.363.

[19] „Telegraful român", 1870, p.180.

[20] *Teatrul național. Orăștie, loc. cit.*

[21] „Albina", 1870, 13/15 august, p.3.

[22] „Albina", 1870, apud I. Breazu, *Matei Millo...,* p.75.

[23] 1870, nr.84, p.398. Cf. I. Pervain, *op. cit.,* p.229 și I. Breazu, *Matei Millo...,* p.71.

[24] 1870, nr. din 17/19 sept. p.2.

[25] 1870, nr.75, p.296—297.

legătură cu costumația[26], relevînd în schimb calitățile muzicii lui Flechtenmacher, corurile armonioase și puternice și doinele pline de căldură din *Jianul*...

Dacă aprecierile cu privire la trupa teatrală variază de la o publicație la alta, perfecțiunea incomparabilului joc al lui Millo, „adevăratul Levasseur al românilor", e general recunoscută. Dotat cu rare însușiri artistice, uimitor prin naturalețea, adevărul, simplitatea și spontaneitatea interpretării, prin deosebita putere de plasticizare, verva neobișnuită și mimica bogată și sugestivă, Millo — afirmă Curtius, corespondentul „Albinei" — a realizat în *Kera Nastasia* un adevărat „cap de operă", iar în rolul lui Moise — adaugă criticul de la „Magyar Polgár" — o creație „excepțională"[27]. Ceva mai greoi și pe alocuri confuz, dar la fel de entuziast, corespondentul din Cluj al „Federațiunii"[28] subliniază facultatea actorului de a se strămuta în personajul interpretat, convingerea față de rol și capacitatea de a descifra adevăratul fond psihic al eroilor: „Din toate ne-am convins că atît a progresat în arta teatrală, încît nu numai că străbate în anima și sensul rolului ce-l joacă, nu numai că pricepe toate însușirile persoanei așa cum a creatu-o [sic] autorul bucății teatrale, ci știe să-și însușească sie-și toată personalitatea creată prin autor și știe străforma persoana sa proprie în persoana autorului, reprezentîndu-o pre aceasta spectatorilor în toată integritatea ei. Și tocmai în aceasta jace [sic] arta teoretică și practică a unui actor". Ceea ce surprinde în mai mare măsură este metamorfoza uimitoare a strălucitului comedian în roluri total diferite ca factură: „Cred că totuși cîți l-au văzut în această seară [în *Millo director*, *Kera Nastasia* și *Cimpoierul*, n. n.] au fost frapați cum un om în o seară poate să joace atît de diferite roluri cu o mimică și fidelitate atît de naturală și cu o singură voce aplicată pentru toate trei piesele, atît de diferitoare."[29] Cu o rară ascendență asupra publicului, Millo e mai presus de toate așteptările. El e „un artist de primă ordine" — conchide redactorul „Telegrafului român", cum „asemenea nu s-a mai văzut" în teatrul stabil din Cluj, completează un corespondent care semnează cu inițiala X în „Federațiunea".[30] El „electrizează spiritele române și inspiră o nouă viață pretutindene prin escursiunea sa artistică. Publicul român se va convinge din ce în ce despre rezultatele binefăcătoare ale teatrului național..."[31]

Cu adevărat „electrizați", românii dau frîu liber nesfîrșitului lor entuziasm, întrecîndu-se în omagierea actorilor. Brașovenii inundă scena cu „buchete și cununi de flori" și-i dăruiesc lui Millo un pahar și

---

[26] Obiecțiile privesc portul popular. „Magyar Polgár" este de părere că, în comparație cu costumele unora dintre actori, cele din regiunile Arad și Hațeg sînt mult mai frumoase. Apud I. P e r v a i n, *op. cit.*, p.229.

[27] „Albina", 1870, nr. din 2/14 august; „Magyar Polgár", 1870, nr.84, p.398.

[28] 1870, nr.75, p.296.

[29] *Teatrul național. Sibiu*, 1870, în „Familia", 1870 nr.25, p.298.

[30] „Telegraful român", 1870, 11/23 iunie, p.184; „Federațiunea", 1870, nr.75, p.296.

[31] *Ibid.*, nr.60, p.233.

o tabacheră de argint[32]. La Sibiu, întreg ansamblul „şi osebit d-lu Millo stătea sub o ploaie de cunune şi buchete"[33], iar la Arad, după aplauzele care „au zguduit" sala, s-a organizat un banchet, s-au rostit discursuri şi s-a oferit actorului „un vas de argint pentru flori"[34]. La primele reprezentaţii de la Cluj „bucuria de a vedea o dată un teatru român a stors lacrimile multora" — notează un corespondent al „Familiei", referindu-se desigur la români. La ultimul spectacol, în aplauzele furtunoase ale publicului, Margareta Alexandrescu şi Matei Millo sînt năpădiţi de „cunune şi buchete de flori legate cu panglice în culori naţionale". În semn de recunoştinţă, Millo e ales membru de onoare al „Societăţii de lectură română" din Cluj, înmînîndu-i-se „una diplomă pompoasă", iar localnicii dau un banchet şi se despart de actori „cu inima strînsă"[35].

Cel mai preţios omagiu adus artei celebrului comedian este însă amplul articol al lui Gheorghe Bariţ, *Matei Millo,* publicat în revista „Transilvania", în iulie 1870[36]. După ce subliniază actul de patriotism pe care îl făcuse Millo renunţînd la rangurile boiereşti şi îmbrăţişînd cariera de actor, într-o vreme cînd aceasta se identifica cu o luptă îndîrjită pentru organizarea teatrului românesc, după ce-i urmăreşte ascensiunea şi-i pune în lumină meritele, Bariţ relevă realismul artei distinsului interpret, strădania lui de a forma „una şcoală dramatică românească, ale cărei subiecte să fie luate din viaţa poporului românesc, din istoria, din tradiţiunile, suferinţele, datinele, costumele (mores et consuetudines) şi apucăturile singularie ale lui, îmbrăcate în vestminte naţionale, reproduse în limba naţională şi oareşicum înfipte pe scenă, reîmprospătate, reînviate, pentru ca să nu se piardă nicidecum". Repertoriul lui Millo este tributar dramaturgiei lui V. Alecsandri, care a înţeles mai bine ca oricine — observă Bariţ — atît îndrumarea actorului spre arta realistă, cît şi intenţiile de critică socială ascuţită. Nu întîmplător — continuă autorul — în 1852, cînd Millo solicită ajutorul lui Gr. Ghica împotriva boierilor care aduc în Moldova o trupă italiană, acesta îi răspunde: „Boierii strigă tare în contra d-tale, pentru că prea îi critici; nu le plac piesele pe care le dai dumneata." Cît priveşte jocul artistului moldovean, lui Bariţ i se pare concludentă constatarea genialului comedian francez Levasseur, care în urma interpretării de către Millo a rolului avarului în piesa *33 mii franci* a afirmat: „Millo m-a bătut".

Cărturarul ardelean face şi cîteva consideraţii judicioase asupra orientării vieţii teatrale româneşti în etapa 1850—1870. Remarcînd larga preferinţă a lui Pascaly pentru repertoriul bulevardier francez, precum

---

[32] „Gazeta Transilvaniei", 1870, nr.43 şi 46.

[33] „Familia", 1870, nr.26, p.310.

[34] „Albina", 1870, 13/15 august. Corespondenţa e semnată „Curtius".

[35] „Familia", 1870, nr.29, p.345 şi „Federaţiunea", 1870, nr.75, p.297.

[36] nr. 14, p.167—170. Tot în timpul turneului lui Millo, Bariţ publică şi articolul *Thalia şi Melpomene în Transilvania* („Transilvania", 1870, nr.11, p.131—133 şi nr.12, p.142—144)) în care face un istoric al mişcării teatrale româneşti de dincoace de Carpaţi.

și îndrumarea hotărîtă a lui Millo spre dramaturgia originală, națională, Barit delimitează cele două direcții opuse din cadrul mișcării teatrale a vremii: „școala cea cosmopolită" a lui Pascaly și „școala cea națională" a lui Millo. Pentru moment, el se pronunță, asemenea tuturor transilvănenilor, în favoarea celei din urmă. Dar, cu o deplină înțelegere a dezvoltării istorice, adaugă: o dată cu îmbogățirea dramaturgiei naționale, Pascaly va renunța la anumite piese slabe și o dată cu consolidarea situației politice a națiunii române, Millo va face concesii literaturii universale, încît, din reconcilierea celor două direcții, va rezulta o școală nouă, mijlocie. Barit a caracterizat cu o surprinzătoare siguranță arta și orientarea marilor artiști Millo și Pascaly, care, prin turneele lor, au contribuit în măsură egală la creșterea prestigiului național al românilor în Transilvania, la intensificarea mișcării de diletanți și la înființarea „Societății pentru fond de teatru" (1870). Exemplul lor încurajator va fi urmat rînd pe rînd de alți cîțiva actori entuziaști.

Ioan Demetriu Ionescu la românii de dincoace de Carpați (1872—1889)

Începute în 1872, turneele lui I. D. Ionescu în Transilvania se succed, cu unele întreruperi, pînă în 1889. Originar din Brașov, I. D. Ionescu, asemenea bănățeanului G. A. Petculescu, se dedică teatrului și trece în România, unde își însușește probabil cîteva principii fundamentale din arta veteranului scenei noastre, Matei Millo. Cu un vădit talent pentru comedie, cu o excepțională intuiție a caracterului personajului și cu o rară înzestrare muzicală, Ionescu devine un remarcabil cupletist, realizîndu-se pe deplin în vodevilurile și canțonetele lui V. Alecsandri. I. Breazu compară chiar măiestria scenică a actorului brașovean cu neîntrecuta artă a lui Millo, apreciere superlativă dacă ținem seama de nedezmințita faimă a celebrului comedian. Totuși Ionescu nu-și valorifică realul său talent pe scena Teatrului Național, asemenea străluciților actori de comedie ai generației sale, Șt. Iulian și M. Mateescu. Celebritatea și-o cîștigă pe scena teatrului Dacia, cu un repertoriu de comedii și vodeviluri, și mai cu seamă pe scena de la grădina Union Suisse, a cărei direcție o ia în 1878. Aici, în fruntea unei trupe particulare, formată din artiști români și străini, actorul dă spectacole variate de café-concert (cu un repertoriu de cuplete în limba română, germană, franceză etc., balet, echilibristică și altele), bucurîndu-se mai mult decît oricare dintre ceilalți artiști care jucau la grădinile Rașca, Valhala, Orfeu sau Paradis, de aprecierea unui larg public bucureștean. El e faimosul Ionescu de la „Iunion", amintit de Caragiale în *O noapte furtunoasă*. Vestitul cupletist va fi fost prețuit probabil și în lumea actorilor vremii, din moment ce în unul din turneele sale în Transilvania are ca parteneri de seamă pe Gr. Manolescu și Iancu Petrescu, două figuri proeminente ale Teatrului Național. Cu toate că I. D. Ionescu se integrează în viața artistică bucureșteană, totuși el consacră o bună parte din activitatea sa teatrală transilvănenilor, în

mijlocul cărora revine cu prilejul mai multor turnee. Spre deosebire de înaintașii săi, care s-au îndreptat cu predilecție spre principalele orașe ardelene, actorul brașovean cutreieră și unele orașe sau chiar sate mai înstărite, răspunzînd în acest fel cerințelor sufletești ale poporului, într-o vreme cînd acesta nu se putea bucura de binefacerile culturii. Cu o tot mai stăruitoare preocupare față de progresul cultural al fraților săi de dincoace de Carpați, Ionescu își face de asemenea un obicei din înscrierea în programul turneelor a numeroase spectacole în beneficiul „Societății pentru fond de teatru", „Reuniunii învățătorilor români" etc., cîștigînd și pe calea aceasta simpatia publicului ardelean. Dar adevărata semnificație a turneelor sale trebuie căutată în cuprinzătorul lor itinerar, în care figurează, printre altele Budapesta și Viena. Astfel, cutezătorul actor împlinește deopotrivă năzuințele lui Millo și Pascaly de a duce faima virtuților artistice românești și dincolo de hotarele Transilvaniei. Cu toate acestea, ecourile în presă ale turneelor făcute de Ionescu sau de alți artiști după 1872 în Transilvania sînt din ce în ce mai slabe. Turneele se repetă și spectacolele nu mai au întotdeauna cea mai bună distribuție. Ele nu mai constituie evenimente unice, asemenea celor ale lui Millo sau Pascaly, ei înșiși unici în epoca lor. De aceea, nici publicațiile transilvănene ale vremii nu mai asigură cercetătorului un material informativ suficient de bogat pentru reconstituirea exactă, și mai ales vie, a faptelor. Informațiile lacunare și cronicile dramatice generale și deseori facile nu dau decît rareori posibilitatea conturării depline a imaginii turneelor organizate în deceniile VII și VIII ale secolului trecut.

Despre primul turneu al lui I. D. Ionescu în Transilvania, aflăm că a avut loc în toamna anului 1872. Întovărășit de soția sa Fanni Ionescu și fratele acesteia Martin Georgescu, actorul, care la data respectivă venea de la Galați, descinde la Brașov, unde dă reprezentații pînă spre sfîrșitul lunii septembrie[37]. Potrivit relatărilor „Telegrafului român", la începutul lui octombrie el se afla la Sibiu, de unde intenționează să meargă la Blaj, Alba-Iulia, Abrud, Brad și Baia de Criș[38]. Presa românească nu păstrează însă nici un fel de informație privitoare la popasul celor trei actori în aceste localități. Dar probabil că ele au fost vizitate, din moment ce mica echipă dă reprezentații la Arad și în localitățile din apropiere, Șiria, Giula, Macău și altele, abia la sfîrșitul lunii decembrie[39]. În ajunul anului nou, „Gura satului"[40] anunță intenția actorilor de a-și continua turneul la Lipova, Lugoj și Caransebeș, dar nici această revistă, nici altele nu mai revin asupra știrii cu informații suplimentare.

[37] Despre turneele lui I. D. Ionescu vezi și articolul lui G. Bogdan-Duică, *Un actor brașovean, I. D. Ionescu*, în „Țara Bîrsei", 1929, nr.4, p.308—315. Informația la pagina 309.

[38] „Telegraful român", 1872, 1/13 oct. p.313; „Familia", 1872, nr.43, p.514.

[39] *Teatru românesc în Arad*, în „Gura satului", 1872, nr.50, p.198. Despre reprezentațiile la Șiria și Giula vezi „Familia", 1872, nr.51, p.609; 1873, nr.1, p.10. Despre spectacolele de la Macău vezi Ioan Slavici, *Românii din Ardeal*. Buc., [f.a.].

[40] 1872, nr.51, p.202.

Repertoriul, adaptat posibilităţilor restrînse ale echipei, este compus din piese ca *Ţăranul din munte, Profesorul grec, Pădurarul cerşitoriu, Cocoana Chiriţa la Paris, Barbu Lăutariul* şi *Vine cometul*, deci, în general, canţonete şi vodeviluri, iar ultima, o „comedie-vodevil cu cîntece şi dansuri naţionale, în cinci acte". Recomandat cu căldură ardelenilor ca un actor vestit şi rutinat, care a dat numeroase „probe de virtutea d-sale pre cîmpul acestei arte"[41], Ionescu este întîmpinat la Sibiu de un public numeros, la insistenţele căruia îşi sporeşte numărul reprezentaţiilor (dintre care una fusese dată în beneficiul gimnaziului din Brad) la patru. Piesele care i-au oferit prilejul să cucerească admiraţia integrală a sibienilor au fost „comedia-vodevil" *Vine cometul* şi mai cu seamă *Barbu Lăutariul* şi *Cocoana Chiriţa la Paris*. Acestea, observă ziarul local „Telegraful român"[42], „au fost preste toată aşteptarea". Ionescu, care în rolul Chiriţei a cules de bună seamă toate aplauzele spectatorilor, este apreciat, între altele, pentru „naturaleţea" şi „exactitatea" interpretării. Extaziat, un corespondent al aceluiaşi ziar nu ezită să „enumere pre d-lu Ionescu, după probe date, în rîndul renumiţilor noştri artişti Millo şi Pascaly"[43], iar Ioan Slavici, care întîlneşte trupa la Arad şi-o însoţeşte „de-a lungul Podgoriei şi peste cîmpie pînă la Giula" şi de aici la Macău, şi-aminteşte „cu lacrămile în ochi" de „însufleţirea oarecum bolnăvicioasă" cu care erau întîmpinaţi de românii de pretutindeni. La Macău — notează scriitorul — „cînd [Ionescu, n. n.] a ieşit, om chipeş, îmbrăcat în costumul de cioban pe scenă şi a început, cîntăreţ bun, fost psalt la Braşov, să cînte doina, cîteva femei au început să plîngă, bătrînii n-au mai putut nici ei să-şi stăpînească lacrămile, Ionescu şi-a ieşit şi el din rol şi-şi urma doina cu glas înăduşit în vreme ce lacrămile îi curgeau peste obraji şi plîngeam în cele din urmă cu toţii, fără ca să ne dăm seama de ce ... S-au făcut manifestaţiuni zgomotoase, Ionescu a fost purtat pe sus s-a-ncins o petrecere care a ţinut pînă-n ziua albă. Aşa era primit I. D. Ionescu pretutindeni pe la marginile pămîntului locuit de români ..."[44].

Am precizat mai sus că începutul anului nou 1873 îl surprinde pe Ionescu la Arad, de unde plănuia să viziteze cîteva oraşele bănăţene. Se pare că dorinţa nu i s-a realizat atunci, ci abia în aprilie 1873, cînd actorul îşi reia turneul, continuîndu-l, cu unele întreruperi, pînă în septembrie 1874. Itinerariul, destul de greu de urmărit în periodicele vremii, pare să fi cuprins localităţile Lugoj, Caransebeş, Bocşa-Romînă, Reşiţa (aprilie 1873), Timişoara (mai), Oraviţa, Biserica-Albă (iunie), Sibiu (septembrie)[45], Pecica, Nădlac, Sînnico-

---

[41] „Telegraful român", 21 sept/3 oct., p.302.

[42] 1872, 28 sept./10 oct., p.310.

[43] „Telegraful român", 1872, 1/13 oct., p.313.

[44] I. Slavici, *op. cit.*, p.64—65.

[45] Dă aici spectacole impreună cu trupa germană din localitate („Telegraful român", 1873, 23 aug./4 sept.).

laul-Mare, Banat-Comloş, Toracul-Mare (decembrie), Pesta (7, 8 ianuarie 1874), Viena (ianuarie-martie), din nou Pesta (mai-iunie), Arad (18—21 iunie), Timişoara (23—25 iunie), Biserica-Albă (2—5 iulie), poate Orşova[46], Mehadia (pînă la 22 iulie dăduse patru reprezentaţii), probabil Deva[47] şi Baia Mare (2, 3 septembrie), de unde trupa se va îndrepta spre Bucureşti[48]. Ionescu înscrie astfel în istoria turneelor teatrale româneşti din această perioadă cel mai lung itinerar. Din păcate, turneul n-a stîrnit — aşa cum ne-am aştepta — prea multă frămîntare în rîndul cronicarilor presei. Aceştia nu înregistrează nici chiar lista pieselor jucate sau distribuţia spectacolelor. Dar cum turneul era reluat doar după o întrerupere de trei luni, putem presupune că Ionescu a revenit în Transilvania cu vechea sa echipă şi cam cu acelaşi repertoriu, compus din piesele lui preferate: canţonete şi vodeviluri. Potrivit unei ştiri izolate, majoritatea pieselor o formau „cele mai alese comice [sic] de Alecsandri"[49], între care şi excelenta creaţie scenică a actorului, *Cocoana Chiriţa la Paris.*

Pe toată ruta parcursă comedianul bucureştean este întîmpinat cu afecţiune şi entuziasm: „Dl. I. D. Ionescu, artistul teatral român, pe unde se iveşte, pretutindene e primit cu bucurie şi suvenirea ce lasă după sine e plăcută. Şi aceasta din două cauze. Dl. Ionescu adecă nu numai cu artea [sic] farmecă pe ascultătorii săi, ci mai în toate locurile dă cîte o reprezentaţiune şi pentru scop filantropic"[50]. De un neaşteptat succes se bucură la Pesta şi Viena, oraşe în care artistul reprezintă mai cu seamă piese de V. Alecsandri. În martie 1874, el juca pe una dintre scenele vieneze pentru a 50-a oară *Cocoana Chiriţa la Paris* şi pentru a 20-a oară *Von Kalikenberg* de I. Ianov. La Pesta, pe scena „de pe promenada Széchenyi", iar la reîntoarcere pe cea de la grădina „Lumea nouă", Ionescu apare în rolul Chiriţei seară de seară, în decursul unei luni întregi, legîndu-şi astfel numele de această creaţie unică, ilustrativ pentru virtuţile sale artistice[51]. Triumful vodevilului lui Alecsandri peste hotare este cu atît mai semnificativ, cu cît însuşi dramaturgul moldovean constată cu amărăciune în 1884 că „La noi numărul persoanelor amatoare de teatru fiind restrîns, rareori o piesă e în stare să ocupe scena o săptămînă sau două de-a rîndul ... Pe aiurea ... reprezentare fără întrerupere de 200 şi 300 de

---

46 „Albina", 1874, nr.42, p.4.

47 A. Onaciu, *Mehadia, băile lui Ercule,* in „Familia", 1874, nr.28, p.331.

48 „Familia", 1874, nr.37, p.443.

49 „Albina", 1873, nr.99, p.4; 1874, nr.13, p.4.

50 „Familia", 1874, nr.2, p.24. La Caransebeş actorul dă o reprezentaţie în folosul „Societăţii pentru fond de teatru" (vezi *Extras din registrul membrilor Societăţii de la 27 aprilie 1873 şi pînă acuma,* în „Familia", 1874, nr.37, p.436); la Bocşa-Română dăruieşte venitul unui spectacol „Reuniunii învăţătorilor români gr. or. din dieceza Caransebeşului", iar la Timişoara în folosul fondului şcolilor române confesionale din cartierul Fabrik etc. („Albina", 1873, nr.38, p.4; nr.39, p.3; nr.41, p.3).

51 Relativ la reprezentaţiile lui Ionescu la Viena, vezi „Albina", 1874, nr.13, p.4, iar pentru cele de la Pesta vezi *Artistul Ionescu,* în „Federatiunea", 1874, nr.41, p.456—457.

ori"[52]. În raport cu posibilităţile reduse de reprezentare din ţară, vodevilul *Cocoana Chiriţa la Paris* atinge astfel, la cel de al 50-lea spectacol, o cifră record, marcînd o adevărată epocă în cariera autorului. „Această piesă e atît de bine primită — relatează un spectator de la Pesta — încît, pentru a ţine pre public pînă la sfîrşitul reprezentaţiunii, direcţiunea o rezervă tocmai la finea programei..."[53]. Succesul pe deplin meritat al piesei este asigurat şi de interpretarea veridică şi măiestrită a actorului. Talentul lui Ionescu „este aşa de original — subliniază un corespondent de la „Federaţiunea" —, încît la Viena publicul nu credea că e posibil să fie bărbat acel ce juca pe Chiriţa..., iară în «Lumea nouă» [la Pesta, n. n.] am văzut adeseori aruncîndu-i-se buchete ca primadonelor"[54]. După reprezentaţia de adio de la Pesta, publicul român, adunat în număr mare, îi oferă actorului buchete de flori şi „o cunună frumoasă de care atîrna o coardă tricoloră"[55].

Cu girul succeselor dobîndite în ţară, ca şi peste hotare, Ionescu revine pentru scurt timp în Transilvania în 1879, avînd ca parteneri pe Tom Lucette şi pe actriţele Marinescu şi Feretti[56]. „Gazeta Transilvaniei" din 27 aprilie şi 2 mai semnalează prezenţa trupei la Braşov, oraş în care Ionescu se bucura, de obicei, de multă solicitudine din partea localnicilor. Unicul comentariu, consacrat evenimentului de un corespondent braşovean al „Familiei", cuprinde o singură apreciere: „dra Feretti", o achiziţie nefericită, avînd o voce neplăcută şi un joc exagerat, „vîsleşte teribil şi neîncetat cu mîinile, sare, strigă şi se schimonoseşte mereu, ori cere piesa, ori nu"[57].

În 1880, cu „o mică trupă de actori bine aleşi", Ionescu avea de gînd să facă un nou turneu în ţara sa de baştină. Dar — cum nota Slavici — în faţa „efectului" turneelor sale „guvernul a luat dispoziţiunea că actorii străini n-au voie să dea reprezentaţiuni teatrale în ţările coroanei ungare, iar Societatea maghiară a organizat trupe ambulante care sînt subvenţionate ca să dea reprezentaţiuni ieftine, pe ici pe colo chiar gratuite, prin ţinuturile locuite de romîni"[58]. În consecinţă, lui Ionescu i se refuză autorizaţia solicitată, „pentru cuvîntul că deja ar exista aici prea multe (!) trupe de aceste"[59].

Autorizaţia este primită totuşi cu un an mai tîrziu (1881), cînd Ionescu trece pentru prima dată Carpaţii în fruntea unei trupe mai numeroase, formată din 14 artişti, între care şi tinerii dar talentaţii

---

[52] *O scrisoare a lui V. Alecsandri*, în „Viaţa literară şi artistică", 21 oct. 1907. Cf. I. L. Caragiale, *Opere*, I, *Note şi Variante*, ediţie critică de Al. Rosetti, Şerban Cioculescu şi Liviu Călin, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1959, p.551.

[53] *Artistul Ionescu*, *loc cit.*, p.457.

[54] *Ibid.*

[55] „Federaţiunea", 1874, nr.44, p.468.

[56] R., *Reprezentaţiuni teatrale române*, în „Familia", 1879, nr.33, p.223.

[57] *Ibid.* În acelaşi an, în decembrie, credincios obiceiului său de a ajuta pe fraţii săi de dincoace de Carpaţi, I. D. Ionescu dă la Bucureşti în sala Dacia o reprezentaţie „în folosul inundaţilor" din Transilvania.

[58] I. Slavici, *op. cit.*,. p.64.

[59] „Familia", 1880, nr.61, p.388; nr.72, p.457.

actori Grigore Manolescu și Iancu Petrescu. Asemenea celorlalți iluștri reprezentanți ai noii generații, C. I. Nottara, Aristizza Romanescu, Șt. Iulian, M. Mateescu, I. Panu, N. Hagiescu, D. I. Niculescu, prin creația cărora arta teatrală românească atinge treapta desăvîrșirii, cei doi actori au fost protagoniștii comediilor lui I. L. Caragiale: Gr. Manolescu, creatorul rolului lui Chiriac (1879), iar I. Petrescu, întîiul interpret al lui Zaharia Trahanache (1884).

Itinerariul trupei cuprinde localitățile Brașov (unde se dau reprezentații între 12—19 iunie), Făgăraș, Sibiu (24 iunie — 8 iulie), Timișoara (9—14 iulie), Biserica-Albă, Lugoj (ultimul spectacol în 18 august), Reșița (23—25 august) și Bocșa-Română[60].

Mai bogat și mai variat decît de obicei, repertoriul lui Ionescu se compunea în 1881 din cîteva comedii traduse, de valoare îndoielnică, (*Pantalonul roșu, Femeile care plîng, Pricopsiții, Crimele lui Pipermann* etc.) și din mai multe piese românești de Alecsandri (*Chirița la Paris, Barbu Lăutariul, Florin și Florica, La Turnu Măgurele* și *Înaintea Plevnei* inspirate din războiul de independență) și Negruzzi (*Doi țărani și cinci cîrlani* și *Rămășagul țărănesc,* vodevil). Uneori repertoriul era completat cu recitări de poezii patriotice, menite și acestea să învioreze sentimentul național. Consecvenți în atitudinea manifestată cu ocazia turneelor lui Millo și Pascaly, spectatorii transilvăneni consideră „fără interes pentru publicul român" piesele traduse din franțuzește, dar asistă cu plăcere și entuziasm la reprezentarea producțiilor originale, apreciindu-le în chip deosebit pe cele care conțineau „sentimente morale, simțăminte nobile și umane".

Comentariile presei prilejuite de noul turneu al lui Ionescu aduc ceva din atmosfera sărbătorească creată cu un deceniu în urmă trupelor lui Millo și Pascaly. „Gazeta Transilvaniei" și „Familia" anunță cu bucurie sosirea „simpaticului nostru artist" I. D. Ionescu și solicită în repetate rînduri sprijinul și grația românilor. În mai toate orașele, dar mai cu seamă la Timișoara, actorii sînt întîmpinați de un public numeros, „neaoș român, din loc și din provincie, inteligență și popor, industriași și țărani, un public mare, așa cum nu se adunase de mult" — notează Emilia Lungu, cu gîndul la memorabilele turnee din jurul anului 1870. Spectatorii timișoreni erau fericiți „a vedea și a auzi pe scenă limba, moravurile, virtuțile și scăderile lor"[61]. De aceea, la Timișoara, ca și la Reșița sau în alte părți, „după cererea generală", Ionescu și-a sporit numărul spectacolelor permanente[62].

Cu o apreciabilă intuiție a valorilor, comentatorii români ai reprezentațiilor relevă de nenumărate ori talentul lui Gr. Manolescu,

---

[60] De la Sibiu, Ionescu intenționează să viziteze Alba-Iulia, localitate la care renunță în cele din urmă (P. P., *De la Sibiu*, în „Familia", 1881, nr.43, p.305).

[61] E. Lungu, *Teatru român în Timișoara*, în „Familia", 1881, nr.59, p.384.

[62] O reprezentație suplimentară este dată, la insistențele publicului, și la Sibiu (vezi „Telegraful român", 1881, p.191). Se pare că în acest oraș spectacolele nu s-au dat totdeauna în fața unor săli pline, fapt care îl determină pe redactorul „Telegrafului român" (1881, nr.75, p.229) să ureze „bunei trupe în alte părți mai mult noroc decît a avut aici, pentru că merită o soarte mai bună".

I. Petrescu şi I. D. Ionescu. Acesta din urmă cucereşte publicul nu numai prin naturaleţea interpretării rolurilor comice, ci şi prin executarea măiestrită a vestitelor sale cuplete. Cît priveşte Gr. Manolescu, care în primii ani ai carierei trecea cu aceeaşi uşurinţă de la rolurile de dramă la cele de comedie, este apreciat, ca şi I. Petrescu, pentru creaţia realizată în comedia *Crimele lui Pipermann* şi poate în mai mare măsură pentru recitarea plină de artă a cîtorva poezii patriotice: *Peneş Curcanul, Soldatul de la Griviţa, Înainte de război* ş. a. Deşi categorice, aprecierile laudative sînt mult prea generale, pentru a da posibilitatea caracterizării jocului marilor actori.

Cu toate că în a doua jumătate a veacului trecut turneele se făceau cu trudă şi jertfe, totuşi curajosul Ionescu, popularizatorul teatrului lui Alecsandri se încumetă să treacă încă de două ori Carpaţii, în anii 1886 şi 1889, în ambele rînduri dînd însă reprezentaţii numai în oraşul său natal, la Braşov, şi în satele din împrejurimi: Săcele, Zărneşti, Rîşnov. Aceste două călătorii încheie seria celor mai numeroase şi mai lungi turnee întreprinse de un actor român înainte de 1900.

Îngrijorate de efectele reprezentaţiilor teatrale ale ansamblurilor dramatice din România asupra stării de spirit a românilor de dincoace de munţi, autorităţile maghiare i-au refuzat — aşa cum am subliniat — lui Ionescu în 1880 „concesiunea" unui turneu în Transilvania, sub pretextul că oraşele ardelene ar fi cutreierate de „prea multe trupe de aceste". Cel puţin în parte, motivarea se dovedea justificată, românii transilvăneni fiind vizitaţi între 1871—1881 şi de alte trupe teatrale.

Turneele lui Ion Baciu-Muntenescu (1873—1874)

Neuitatele turnee ale lui Millo şi Pascaly au creat un climat favorabil dezvoltării mişcării teatrale locale. Spectacolele organizate de diletanţi se înmulţesc, iar cîţiva ardeleni, trecînd în România, îmbrăţişează cariera actoricească. Între ei se numără şi un fost membru al „Societăţii diletanţilor teatrali din Cluj", Ion Baciu-Muntenescu, originar din Şoimuş, care, asemenea lui I. D. Ionescu, încearcă să împărtăşească şi pe compatrioţii săi din reala satisfacţie procurată de arta dramatică[63].

Venit în Transilvania în decembrie 1873, pentru „oarecari afaceri particulari şi familiari", Ion Baciu se hotărăşte să dea cîteva spectacole „prin oraşele de sub poalele Carpaţilor ostici ai ţării sale de baştină"[64]. Actorul culege primele aplauze la Năsăud, unde reprezentaţiile au loc în 3 şi 6 decembrie. Specializat în vodeviluri şi canţonete, el îşi inaugurează turneul cu un repertoriu original în care, spre satisfacţia

---

[63] Detalii referitoare la I. Baciu-Munteanu apud I. Pervain, *Societatea diletanţilor „teatrali" din Cluj* (1870—1875), în „Studia Universitatis Babeş—Bolyai", Philologia, Fasc.1, 1962, p.55—72.

[64] „Federaţiunea", 1874, nr.8, p.320.

românilor, precumpăneau piesele lui Alecsandri: *Surugiul român, Herșcu boccegiul, Kera Nastasia* și *Paraponisitul* prin care se criticau tăios anumite rele sociale. La acestea s-au adăugat *Vlăduțul mamei* de I. Lupescu, *Ciobanul din Ardeal* de I. Vulcan ș. a. Năsăudul deschide perspective îmbucurătoare artistului. Cum era și de așteptat, canțoneta satirică a lui I. Vulcan, care se bucura de o meritată faimă, are un ecou puternic în sufletele ardelenilor. Neputîndu-și parcă reține satisfacția, corespondentul „Albinei"[65] exclamă: „Cît de bine sînt primite piesele noastre naționali! Daună că nu sînt mai multe". Buna primire a piesei determină pe Ion Baciu s-o reia, spre mulțumirea generală a publicului năsăudean, cu prilejul unui concert al tineretului din localitate.

Triumfător, actorul își continuă turneul la Monor (26 decembrie)[66], Valea Bîrgăului (unde dă reprezentații la sfîrșitul lunii ianuarie sau începutul lui februarie 1874)[67] și Gherla (sfîrșitul lui februarie și începutul lui martie), localități în care reprezintă cu succes același repertoriu de canțonete. Se pare că cea mai mare izbîndă e obținută la Gherla, unde artistul este răsplătit de public cu ropote de aplauze, iar „junimea clericală" îi oferă în semn de prețuire „o suvenire frumoasă"[68].

Deplina reușită a interpretului, precum și interesul acordat de publicul ardelean producțiilor dramatice locale îl determină pe I. Vulcan să prelucreze într-o nouă formă *Ciobanul din Ardeal* și să pună la îndemîna lui Ion Baciu o a doua canțonetă proprie, *Renegatul*[69]. Stimulat de succesul moral și artistic, actorul lansează la rîndul său știrea continuării turneului, pînă la sfîrșitul anului 1874, „prin toate părțile ardelene locuite de români". Încîntată de acest proiect, „Familia" era încredințată că actorul va fi întîmpinat de pretutindeni cu căldură și ospitalitate „românească demnă de acela care vine să deschidă la munți și la cîmpii altariul artilor frumoase"[70]. Dar nici „Familia", nici alte publicații ale vremii nu confirmă realizarea planului, în schimb, ele consemnează reprezentațiile date de Baciu, „împreună cu cîțiva amici ai săi", la Reghin (între 29 și 31 decembrie 1874 și în 1 ianuarie 1875), unde interpretează, între altele, *Ciobanul din Ardeal* în cea de a doua versiune[71].

Dar, în curînd, I. Baciu Muntenescu se va decide să se înscrie la teologie, fapt care pune capăt primei etape din cariera sa teatrală. Mai tîrziu, cînd se va stabili la Șoimuș, el se va întoarce iarăși la preocupările sale din tinerețe, însuflețind mișcarea teatrală de amatori.

[65] 1873, nr.93, p.4. Vezi și „Familia", nr.43, p.501.
[66] „Familia", 1874, nr.3, p.36.
[67] „Albina", 1874 nr.7, p.4; „Familia", 1874, nr.6, p.72.
[68] „Familia", 1874, nr.9, p.108.
[69] *Ibid.*, nr.11, p.131.
[70] *Ibid.*, nr.13 (nr.14), p.167. Actorul intenționa să dea în fiecare localitate cîte trei reprezentații, dintre care una în beneficiul „Societății pentru fond de teatru".
[71] *Ibid.*, 1875, nr.7, p.82.

Trupa Alexandrescu la Sibiu (1874)

Între actorii angajaţi în ansamblurile dramatice cu care Millo (1870) şi, în urma lui, Pascaly (1871), cutreieraseră Transilvania şi Banatul, se găseau şi soţii George şi Margareta Alexandrescu. Despărţindu-se de trupa lui Pascaly la Cluj, cei doi actori conduc în vara anului 1871 „Societatea diletanţilor români" din localitate în turneul său la Turda, Bistriţa, Abrud, Deva, Haţeg, iar în septembrie, după o despărţire plină de regrete, ei se îndreaptă — prin Caransebeş — spre Bucureşti[72].

Mulţumiţi de rezultatele turneelor şi dornici de a revedea locurile şi oamenii care le lăsaseră impresii de neuitat, soţii Alexandrescu revin între ardeleni în 1874, întovărăşiţi de actriţa M. Florian şi de actorii Gritty şi Găvruşiu. Ajunşi în Transilvania în septembrie, deci cu puţin timp înainte de deschiderea stagiunii 1874—1875, artiştii sînt constrînşi să se mărginească la vizitarea Sibiului, unde dau un şir de reprezentaţii cu un repertoriu naţional, în care poate fi uşor remarcată prezenţa copleşitoare a lui Alecsandri: *Paracliserul, Kera Nastasia, Lipitorile satelor, Doi surzi.* Lista repertoriului era completată cu piesele *Baba Hîrca* şi *Un trîntor cît zece* de M. Millo şi *Odă la Eliza* de V. A. Urechia. Pe lîngă aceste piese, cunoscute publicului transilvănean, artiştii familiarizează pe ardeleni cu „una dintre cele mai bune producte ale noastre", *Meşterul Manole sau fundarea monastirei Curtea de Argeş sub voievodul Neagoe*, dramă naţională în cinci acte de Penescu. Din comentariile zgîrcite ale „Telegrafului român"[73] rezultă că trupa, al cărei joc este elogiat în canţonete şi comedii, nu dispunea de forţele necesare pentru reprezentarea satisfăcătoare a unei drame. De aceea, actorii părăsesc Sibiul cu promisiunea revenirii în Transilvania, în urma completării ansamblului dramatic cu elemente noi.

Prima trupă ploieşteană în Transilvania şi Banat (1874)

În vara anului 1874, cînd soţii Alexandrescu se bucurau de primirea caldă a sibienilor, Braşovul era vizitat de trupa ploieşteană a lui Gherman Popescu. În afară de el şi de soţia lui, E. Popescu, ansamblul, destul de restrîns, era alcătuit din „dra Carp" şi actorii N. Constantinescu, Ionescu, Ioniu, Petrulescu şi G. Hentinsu[74]. Semnalată în luna iunie 1874 la Braşov[75], trupa îşi continuă turneul la Alba-Iulia (iulie), Deva, Lugoj (septembrie) şi Timişoara (octombrie). Din octombrie 1874 pînă în ianuarie-februarie 1875, cînd dă reprezentaţii la Sibiu şi din nou la Braşov, îi pierdem urma, dar ea va fi vizitat fără îndoială şi alte localităţi, trecînd, potrivit unei scurte

---

[72] Istoricul turneului apud I. Pervain, „Societatea diletanţilor...", p.60—62.
[73] 1874, p.287.
[74] *Teatru românesc în Timişoara*, în „Familia", 1874, nr.44, p.530—531.
[75] *Teatru român în Braşov*, în „Orientul latin", 1874, nr.18, p.72.

informaţii din „Orientul latin"[76] şi la românii din Ungaria. La sfîrşitul lunii aprilie (1875), Gherman Popescu îşi reia turneul în fruntea unei trupe reorganizate la Bucureşti şi dă reprezentaţii la Sibiu şi Răşinari[77].

Repertoriul, alcătuit din „piese alese", dar şi din comedii uşoare, de valoare discutabilă, cuprindea *Cuiul din perete, Coroana lui Ştefan cel Mare* sau *Doi surzi, Florin şi Florica* şi *Moartea lui Tunsu haiducul* de V. Alecsandri, *Cocoana Chiriţa întoarsă din Paris* de M. Millo, *Hărţiăganul*, comedie-vodevil în două acte de D. Baronzi, *Vlăduţul mamei* de I. Lupescu, *Ţiganul miliţian* de Gherman Popescu, *Blăstămul ţăranului pe patul de moarte*, dramă de Şt. Vellescu, *Fata cojocarului* comedie originală de M. S., *Ţiganii din ţară sau mireasa nebună*, comedie originală în două acte, *Prînzul cu urechi fripte*, comedie originală ş.a. Valorificînd din plin dramaturgia naţională, directorul trupei manifestă, aşadar, o vădită preferinţă pentru piesele impregnate cu elemente de critică socială. Atenţia acordată comediilor satirice este de altfel remarcată de I. V. Barcianu cu prilejul reprezentaţiilor de la Alba-Iulia. Popularizînd succesele artiştilor ploieşteni şi subliniind cu satisfacţie aportul lor la adîncirea ideii teatrului naţional în masa publicului transilvănean, Barcianu relevă valoarea educativă şi moralizatoare a repertoriului, care ajută pe spectatori „să vază cît de ridicol şi înapoitor, cu cîtă pierdere nespusă şi piedică sînt împreunate superstiţiunea, prejudeţul, vanitatea, credulitatea, neghiobia şi alte multe d-aceste..."[78]. Nu întîmplător, anumite piese ca *Vlăduţul mamei*, „în care se fac şi de rîs şi se şi zbiciuiesc unele viciuri"[79] sau *Fata cojocarului*, o critică la adresa căsătoriilor încheiate „din dragoste de avere sau de ranguri sociale"[80], găsesc un puternic ecou în sufletul publicului ardelean.

Dar succesul trupei nu este asigurat numai de calităţile unora dintre piese, ci şi de jocul scenic al interpreţilor. Fără să stîrnească adevăratele demonstraţii de simpatie făcute trupelor lui Millo şi Pascaly, actorii se bucură în toate localităţile, dar mai cu seamă la Braşov, Alba-Iulia şi Timişoara de o bună primire din partea unui public numeros. Cronicarii presei româneşti, dar şi ai celei străine, „au recunoscut fără rezerve buna şcoală a acestei trupe şi dexteritatea şi neîndoita calificaţiune a dirigentului ei"[81]. Considerat drept „maestru perfect al rolei, şi în propunere şi în mişcări"[82], Gherman Popescu este elogiat mai cu seamă pentru creaţiile realizate în *Ţiganul miliţian, Coroana lui Ştefan cel Mare* şi *Cocoana Chiriţa întoarsă din Paris*. Cu jocul său sigur şi natural, cu uimitoarea mobilitate a figurii şi cu talen-

---

[76] 1875, nr.16, p.64.

[77] „Telegraful român", 1875, 20 apr./2 mai, p.124. Potrivit unei ştiri din „Familia", 1875 nr.25, p.296, G. Popescu a dat multe reprezentaţii în decursul lunii mai şi în alte localităţi ale Transilvaniei.

[78] I. V. Barcianu, *Teatru român în Alba-Iulia*, în „Familia", 1874, nr.31, p.368.

[79] *Ibid.*, p.368—369.

[80] *Teatru românesc în Timişoara, loc. cit.*, p.530.

[81] I. V. Barcianu, *art. cit.*, p.368.

[82] „Telegraful român", 1875, 16/28 iunie, p.20.

tul de a interpreta roluri diametral opuse, actorul ploieștean culege pretutindeni laude și aplauze. Alături de N. Constantinescu, al doilea actor talentat al trupei, el reușește să transforme scena într-un instrument de educație estetică și cetățenească.

Turneul lui Zaharia Burienescu (1877)

Printre turneele actorilor din România care au sporit îngrijorarea autorităților transilvănene se numără și acela întreprins în 1877 de Zaharia Burienescu. În tovărășia soției sale și a unui mic număr de artiști „excelenți" — consideră „Gazeta Transilvaniei"[83] —, ale căror nume nu sînt din păcate consemnate, Burienescu își începe reprezentațiile la Brașov (sfîrșitul lui aprilie, începutul lui mai) și le continuă la Făgăraș (mai), Sibiu (iunie), Abrud (16 iulie) și probabil și în alte orașe. Programul variat, de „Café concert", cuprinzînd „cantonete și cuplete, nu numai foarte amuzante și delectatorii, ci și naționale și morale" *(Haiducul, Soldatul român, Banul, ochiul dracului, Tudor, rotariul, Apa curge, pietrele rămîn, Anghina)*, era completat cu melodii „executate cu o bucățică de coajă de mesteacăn" de Burienescu, „un cîntăreț prea plăcut... și unic în felul său", și cu jocul *Romanul*, în care este aplaudată d-na Burienescu îmbrăcată în costum național[84].

Ocupîndu-se de turneu, „Telegraful român" subliniază fără rezerve că actorii s-au bucurat de un mare succes, „cauzînd seri foarte plăcute în orașele pe unde au trecut". O dovadă elocventă a bunei primiri făcute trupei o consideră deschiderea la Brașov a unui abonament pentru 10 reprezentanții, fapt ce amintea de gloria lui Millo și Pascaly. Așa cum rezultă din sumarele cronici teatrale ale vremii, succesele s-au datorat în primul rînd lui Burienescu, „un comic excelent", „posedînd în adevăr un frumos talent de artist" și o deosebită înzestrare muzicală[85].

Pe cînd trupa juca la Abrud, în fața unui public numeros, format nu numai din abrudeni, ci și din participanții la adunarea „Societății pentru fond de teatru", ce se ținea în localitate, autoritățile pun în aplicare un ordin ministerial care prevedea întreruperea reprezentațiilor și expulzarea din țară a actorilor, sub cunoscutul pretext că ar fi „prea multe trupe de aceste prin Transilvania și pentru aceea nu se poate suferi"[86].

„Societatea dramatică Petrescu" în Transilvania și Banat (1877)

Mai mult noroc decît trupa Burienescu are însă „Societatea dramatică Petrescu", formată din cîțiva actori tineri și entuziaști: soții Petrescu, Fărcășianu și Constantinescu, actrița Maria Negrea și actorii

---

[83] 1877, nr.30, p.4.
[84] „Telegraful român", 1877, nr.40, p.162 și „Gazeta Transilvaniei", *loc. cit.*
[85] „Gazeta Transilvaniei", 1877, *loc. cit.*, și nr.45, p.4.
[86] „Telegraful român", 1877, nr.56, p.225—226.

Ionescu, Petculescu, Ştefănescu şi Simionescu. Probabil la îndemnul lui G. A. Petculescu, originar din Reşiţa, trupa îşi începe turneul în Banat, continuîndu-l prin diferite localităţi ale Transilvaniei. Ea dă primele reprezentaţii în luna mai 1877 la Biserica-Albă[87], apoi la Oraviţa, Timişoara, Lugoj, Caransebeş, Bocşa-Română, Arad, Lipova, Beiuş, Abrud, Cîmpeni[88], Alba-Iulia (începutul lunii noiembrie), Sibiu (13—30 noiembrie), Făgăraş şi Braşov (decembrie).

Conştienţi de faptul că în Transilvania teatrul românesc era privit cu toată seriozitatea, considerat fiind drept o chestiune de prestigiu naţional, actorii manifestă o deosebită grijă faţă de calitatea repertoriului. Examinarea acestuia dezvăluie prezenţa copleşitoare a dramaturgiei naţionale, reprezentată de piese de V. Alecsandri *(Piatra din casă, Cinel-Cinel, Kir Zuliaridi, Scara mîţei)*, Matei Millo *(Baba Hîrca, Unchiul şi nepoţii)*, I. Lupescu *(Vlăduţul mamei* şi *Vlad Ţepeş,* dramă în patru acte*)*, C. Negruzzi *(Doi ţărani şi cinci cîrlani)* şi Eugen Carada *(Cimpoiul fermecat)*. Mult mai puţin exploatată, literatura dramatică străină din cuprinsul repertoriului se reduce doar la cîteva piese, dintre care însă unele, ca *Don Cezar de Bazan* şi *Oarba din Paris,* se jucau cu mare succes pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti.

Cu toate că transilvănenii nu primeau întotdeauna de la fraţii lor de peste Carpaţi teatrul de calitate pe care-l aşteptau, fiind „adese înşelaţi prin aventurari ce se numeau artişti români"[89], totuşi ei au intuit chiar de la început valoarea reală a repertoriului şi a trupei craiovene, participînd în număr mare la reprezentaţii. Cele mai numeroase şi mai substanţiale comentarii sînt consacrate spectacolelor date la Sibiu. Exigenţi, cum se dovediseră şi cu prilejul altor turnee, sibienii împletesc aprecierile, în general elogioase, cu unele observaţii critice privitoare la jocul scenic al interpreţilor sau la factura repertoriului. În timp ce piesa lui Negruzzi *Doi ţărani şi cinci cîrlani,* preţuită de redactorul „Telegrafului român" pentru realismul şi „umorul său sănătos popular", este considerată ca „una din cele mai bune comedie naţionali ce le avem"[90], drama *Vlad Ţepeş* de I. Lupescu este calificată ca o simplă „compilaţiune de tablouri", interesantă doar prin subiect[91]. Acelaşi redactor observă alteori că piesa *Orbul şi nebuna,* nerealizată din punct de vedere al construcţiei, a fost salvată de arta interpretativă a actorilor. În general, jocul scenic al interpreţilor este prezentat cu acelaşi spirit critic: Ionescu, călduros aplaudat pentru creaţiile scenice realizate în *Baba Hîrca, Piatra din casă* (Franz), şi *Doi ţărani şi cinci cîrlani* (Miron), este aspru criticat pentru transformarea rolului de intrigant din drama *Vlad Ţepeş* într-un rol de come-

---

[87] „Familia", 1877, nr.18, p.216.

[88] Despre reprezentaţiile date în aceste oraşe nu avem date. Vizitarea lor este însă consemnată atît în „Gazeta Transilvaniei" (1877, nr.94, p.4) cît şi în „Telegraful român" (1877, nr.85, p.341).

[89] „Telegraful român", 1877, nr. 87, p. 350.

[90] *Ibid.* nr. 88, p. 353.

[91] *Ibid.*, nr. 91, p. 366.

die. Constantinescu — observă un corespondent al aceluiaşi ziar local — „a ştiut să imite mişcările şi limbajul ciobanului" în *Cimpoiul fermecat*, dar a cîntat fals în drama *Vlad Ţepeş*; Petculescu „a excelat în *Oarba din Paris*", dar „nu a prea nimerit tonul, mişcările şi masca unui general" în drama lui I. Lupescu; Maria Petrescu a avut un joc excepţional în *Orbul şi nebuna*, *Oarba din Paris*, şi, mai cu seamă, în *Văduva cu camelie*, dar nu a corespuns în rolul nepoţilor (în *Unchiul şi nepoţii* de M. Millo), rol interpretat mult mai bine pe scena sibiană cu trei în ani urmă de Margareta Alexandrescu[92]. În schimb, C. Petrescu şi mai ales Fărcăşianu se bucură exclusiv de aprecieri superlative. Cu jocul său natural, degajat şi comunicativ, Fărcăşianu obţine un real succes nu numai în rolul principal (contele de Saint-Germain) din *Oarba din Paris*, ci şi în acela al lui Sarsailă, fiul diavolului din *Cimpoiul fermecat*. Nu mai puţin reuşită a fost creaţia actorului în drama *Vlad Ţepeş* în care acesta „a întrunit toate condiţiunile reclamate de executarea rolului ce a jucat"[93]. Aprecierile pozitive sînt cu atît mai demne de remarcat, cu cît sibienii nu trec cu vederea nici chiar anumite greşeli de ortografie strecurate în afişe.

Revelatoare pentru capacitatea artistică a trupei craiovene, formată din cîteva elemente talentate, comentariile din presa vremii înregistrează în acelaşi timp gradul de dezvoltare a gustului pentru frumos al publicului sibian.

Agatha Bîrsescu în Transilvania (1898 şi 1899)

Ultimul deceniu al veacului al XIX-lea este mai bogat în proiecte decît în realizări. Dacă în 1889 redactorul „Tribunei"[94] avea încă satisfacţia de a anunţa succesul reprezentaţiei soţilor Dobriceanu, „actori din România", la Sălişte, după 1890, asemenea veşti sînt cu totul izolate. Turneul actorului Hagiescu de la Teatrul naţional din Bucureşti, anunţat de „Familia"[95] în 1890, rămîne în faza de proiect; intenţia trupei conduse de Gr. Manolescu şi Aristizza Romanescu de a da, în drum spre Viena, cîteva spectacole în Transilvania nu se realizează nici ea[96]; planurile făurite în 1898 de aceeaşi trupă de la Teatrul Naţional din Bucureşti sînt de asemenea zădărnicite de refuzul autorităţilor transilvănene de a aproba cererile actorilor din România[97].

Opreliştile puse în calea actorilor români de autorităţile locale, care nu vedeau cu ochi buni asemenea manifestări sînt înlăturate în acest răstimp doar de Agatha Bîrsescu care obţine aprobarea de a da

---

[92] Piesa fusese reprezentată de trupa Alexandrescu sub titlul *Un trîntor cît zece*. Pentru comentariile critice de mai sus vezi „Telegraful român", 1877, nr. 87, p. 350; nr. 88, p. 353; nr. 89, p. 359, nr. 91, p. 366.
[93] „Telegraful român", 1877, nr. 91, p. 366.
[94] 1889, nr. 178, p. 710.
[95] 1890, nr. 29, p. 350.
[96] „Familia", 1891, nr. 8, p. 93.
[97] *Ibid.*, 1898, nr. 27, p. 322—323; nr. 33, p. 395.

în 1898 reprezentații la Sibiu, iar în 1899 la Sibiu și Brașov[98]. Știrile privitoare la reprezentațiile celebrei artiste se reduc însă la consemnarea unei singure piese jucate: *Medea* de Grillparzer.

Istoricul turneelor întreprinse în Transilvania între 1864—1900 de trupele teatrale din România impune în primul rînd constatarea că, o dată începute (1864), aceste turnee cunosc o frecvență neobișnuită între 1868—1875, cînd se succed aproape fără întrerupere, pentru a se rări apoi treptat (1877, 1879, 1881, 1898, 1899) și pentru a înceta la sfîrșitul veacului al XIX-lea, în urma măsurilor tot mai drastice ale autorităților austro-ungare cu privire la aceste acțiuni.

Interesul publicului românesc din Transilvania pentru turneele actorilor din România urmează aceeași traiectorie: el culminează în perioada reprezentațiilor lui Millo, Pascaly și I. D. Ionescu (1868—1875) și se manifestă din ce în ce mai anemic în pragul deceniului al nouălea. Faptul nu poate surprinde dacă avem în vedere că Millo și Pascaly erau protagoniștii scenei românești și că reprezentațiile lor au fost așteptate și primite cu o legitimă curiozitate și mîndrie, răscolind adînc sufletele românilor din Transilvania și dezlănțuind un entuziasm ce nu va fi egalat decît în 1913, cînd scenele transilvănene vor fi însuflețite de marii actori Ion Brezeanu și Maria Ciucurescu. Venite în urma lui Pascaly, Millo și Ionescu, umbrite de succesul răsunător al primilor soli ai teatrului românesc de dincolo de munți și susținute adesea de forțe actoricești mijlocii, turneele celorlalte trupe nu mai au același ecou și nu mai stîrnesc același interes nici în rîndurile spectatorilor români, cu exigențe sporite, nici în paginile presei. Relativa lor înrîurire nu poate fi comparată cu influența covîrșitoare pe care au avut-o turneele trupelor conduse de Millo și Pascaly. „Venirea acestor societăți — constata în 1870 Gheorghe Barit — a făcut la noi un fel de epocă pe terenul artei"[99].

Turneele actorilor din România au deschis pe drept cuvînd o nouă fază în dezvoltarea teatrului românesc din Transilvania și au contribuit în mare măsură la formarea culturii teatrale a publicului ardelean. Pe lîngă faptul că au trezit gustul pentru teatru adevărat în toate straturile societății românești, ele au pus pe românii ardeleni în contact cu o literatură dramatică mai bogată și mai variată, au stimulat forțele scriitoricești locale (I. Vulcan, At. M. Marienescu, I. Lapedatu) și au impus piesele lui Alecsandri în repertoriul mișcării teatrale de diletanți.

Reprezentațiile actorilor de peste Carpați au prilejuit totodată apariția primelor cronici dramatice în publicațiile românești din Transilvania. Reflectînd în general un contact elementar cu problematica și terminologia criticii dramatice, cronicile vremii înregistrează, în schimb, puternica înviorare națională determinată de turneele artiștilor români. Ele pun în același timp în lumină consecvența cu care intelectualii ardeleni și-au exprimat în diferite momente concepția despre rolul

[98] *Ibid.*, nr. 46, p. 550; 1899, nr. 7, p. 82.
[99] *Thalia și Melpomene in Transilvania*, loc. cit., p. 144.

social şi naţional al teatrului, concepţie în funcţie de care au elogiat repertoriul lui Millo şi au impus anumite modificări în acela al lui Pascaly.

Cu toate neajunsurile repertoriului lui Pascaly, reprezentaţiile sale au impresionat adînc pe românii transilvăneni. Sub directa lor influenţă, aceştia încep o susţinută acţiune pentru înfiinţarea unui teatru naţional al românilor din Transilvania şi Banat. Însufleţită de Iosif Vulcan, de Iosif Hodoş, Alex. şi Gheorghe Mocioni şi de însuşi Eminescu, fostul sufleur al trupei Pascaly, aflat acum la Viena, acţiunea a avut drept rezultat înfiinţarea „Societăţii pentru fond de teatru român", ai cărei membri îşi încep îndelungata lor activitate în octombrie 1870, sub impresia încă proaspătă a turneului lui Millo, o nouă ocazie — afirmă un corespondent al „Familiei" — cu care „s-a putut convinge oricine despre importanţa unui teatru naţional de dincoace de Carpaţi; s-a putut convinge oricine că teatrul este institutul cel mai eminente pentru dezvoltarea simţului naţional"[100].

Dar poate cea mai însemnată consecinţă a popasului făcut de artiştii români în oraşele din Transilvania şi Banat a fost stimularea forţelor dramatice locale. Astfel, reprezentaţiile de diletanţi, care cu timpul vor împînzi nu numai oraşele, ci şi o parte din satele ardelene şi bănăţene, se înmulţesc considerabil, obişnuite fiind îndeosebi cu ocazia balurilor, adunărilor „Astrei", ale „Societăţii pentru fond de teatru" etc. Dintre trupele de diletanţi, formate mai ales pe lîngă şcoli, o menţiune aparte merită de pildă „Societatea dramatică a elevilor români" de la liceul piariştilor din Cluj, în frunte cu I. Baciu-Muntenescu, care, sub vraja jocului lui Millo, se decid să-l imite şi organizează şi ei o serie de reprezentaţii în cîteva orăşele ardelene.

Fructificînd învăţăturile culese de la maeştrii scenei româneşti, cîţiva dintre numeroşii transilvăneni stăpîniţi de pasiunea artei dramatice au îmbrăţişat cariera teatrală. Între ei se află braşoveanul I. D. Ionescu, care — aşa cum am văzut — fără să se fi dăruit exclusiv fraţilor săi din Transilvania, a întreprins cele mai lungi şi mai numeroase turnee în ţinuturile natale.

Experienţa lui Ionescu este reeditată în parte de G. A. Petculescu. Acesta, pe vremea cînd învăţa pantofăria la Lugoj, se entuziasmează în aşa măsură de arta scenică a lui Millo (1870), încît îl urmează dincolo de Carpaţi[101]. Făcînd apoi parte din trupa lui Petrescu din Craiova, el vine cu aceasta în 1877 în Transilvania, unde întemeiază prima trupă de actori profesionişti.

Cam tot în acelaşi timp s-a dedicat teatrului I. C. Lugojeanu. Originar din Turda, acesta cutreieră Transilvania şi Banatul în 1875 ca diletant cu un bogat repertoriu de canţonete[102]. „Familia", care-i ur-

[100] „Familia", 1870, nr. 28, p. 345.

[101] Cf. I. Breazu, *Teatru românesc în Transilvania pînă la 1918*, în „Literatura Transilvaniei", f. 1., 1944, p. 46—47.

[102] „Familia", 1875, nr. 25, p. 296 şi 1876, nr. 27, p. 324; nr. 30, p. 360; nr. 34, p. 408. Vezi şi „Telegraful român", 1875, p. 94.

mărea activitatea, anunţă apoi rînd pe rînd înscrierea tînărului diletant în 1878 „la şcoala de declamaţiune din Bucureşti"[103], continuarea studiilor sale la Paris (de unde în 1885 trimitea „Familiei" „Scrisori teatrale"[104]), intenţia, rămasă fără urmări, de a da un şir de spectacole în Transilvania şi Ungaria şi reîntoarcerea sa la Bucureşti ca actor profesionist[105].

Revistele transilvănene, în frunte cu „Familia", nu urmăresc însă numai soarta actorilor ardeleni trecuţi în România. Ele înregistrează an de an succesele neuitaţilor artişti Millo şi Pascaly, condamnă dezbinarea dintre aceştia, salută cu bucurie intenţia lor de a reveni în Transilvania, comentează repertoriul sau deplîng moartea Matildei Pascaly, „un talent preţios de care puţine avem".

Turneele pe care le-am urmărit au avut apoi anumite repercusiuni şi pentru viaţa culturală din Principate.

Actorii români duc cu ei amintirea unor succese răsunătoare, a unui public entuziast şi îndrăgostit de teatru, sever în moravuri şi cu inclinaţii vădite spre piesele grave, cu subiecte „din viaţa noastră naţională, din datinele noastre, bune sau viţioase, vechi şi noi"[106]. Contactul cu acest public consolidează orientarea spre dramaturgia originală şi naţională.

Pe lîngă faptul că artiştii din România au prilejul să-i cunoască pe fraţii lor de peste munţi, ei intră în legătură cu fruntaşii vieţii politice şi culturale ai românilor din Transilvania. Însuşi Eminescu, care însoţea în 1868 trupa lui Pascaly, datorează acestor turnee cunoştinţa sa cu Iosif Vulcan, care-i publicase în 1866 primele poezii în revista „Familia". De altfel el va rămîne toată viaţa legat sufleteşte de ardeleni, în rîndurile lor numărînd cele mai devotate prietenii. Aceloraşi împrejurări le datorează poetul, în mare parte, şi accentuarea preocupărilor sale pentru poezia populară.

În sfîrşit, ca un omagiu adus transilvănenilor, M. Pascaly interpretează în 1872 comedia *Alb şi roşu* de Iosif Vulcan, „prima piesă cu care un autor dramatic de dincoace de Carpaţi a debutat pe scena de la Bucureşti"[107].

Influenţa turneelor întreprinse de societăţile dramatice din Principate în Transilvania depăşeşte cadrul mişcării teatrale şi se răsfrînge asupra luptei comune a românilor pentru unitate şi cultură naţională. În 1918, cînd amintirea reprezentaţiilor lui Millo şi Pascaly ţinea oarecum de domeniul legendei, imaginea lor va fi refăcută de turneele marilor actori C. I. Nottara şi Zaharia Bîrsan.

---

[103] „Familia", 1878 nr. 70, p. 450.

[104] Vezi, I. C. Lugojeanu, *Scrisori teatrale din Paris,* în „Familia", 1885, nr. 16, p. 188—189.

[105] „Familia", 1885, nr. 32, p. 383 şi nr. 33, p. 394.

[106] „Gazeta Transilvaniei", 1870, nr. 40, p. 124.

[107] „Familia", 1872, nr. 27, p. 322. Piesa a fost publicată în aceeaşi revistă în 1874, nr. 27—30.

ГАСТРОЛИ РУМЫНСКИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ТРУПП В ТРАНСИЛЬВАНИИ В 1864—1900 гг(II)

(Резюме)

Авторы продолжают историю этих гастролей, начатую в предыдущем выпуске журнала (1/1965), гастролями, руководимыми Матеем Милло (1870), Иоаном Деметриу Ионеску (1872—1889), Ионом Бачу-Мунтенеску (1873—1874). Описываются затем гастроли театральной труппы Александреску в Сибиу (1874), гастроли Захарии Буриенеску (1877), гастроли ,,Драматического общества Петреску'' (1877) и гастроли Агаты Бырсеску (1898—1899).

TOURNÉES ROUMAINES EN TRANSYLVANIE ENTRE 1864 ET 1900 (II)

(Résumé)

L'historique de ces tournées, entamé dans notre fascicule précédent (I/1965), continue avec celles que dirigèrent Matei Millo (1870), Ioan Demetriu-Ionescu (1872—1889), Ion Baciu-Muntenescu (1873—1874), avec la tournée de la troupe Alexandrescu à Sibiu (1874), celle conduite par Zaharia Burienescu (1877), la tournée de la „Société dramatique Petrescu" (1877) et celles d'Agatha Bârsescu (1898—1899).

CÎTEVA OBSERVAŢII CU PRIVIRE LA NUVELA HORTENSIEI PAPADAT-BENGESCU

de

DOINA CURTICĂPEANU

Mai puţin cunoscută şi cercetată, nuvelistica H. P.-Bengescu oferă un material interesant, de care trebuie să se ţină seama neapărat în aprecierea de ansamblu a operei sale. Curba evolutivă a creaţiei H. P.-Bengescu înscrie, prin nuvelă, momentul de tranziţie de la impresionismul liric al *Apelor adînci*, la realizarea matură, de deplină stăpînire a mijloacelor romancierului, din *Concert din muzică de Bach*. Situată la o răscruce în creaţia scriitoarei, nuvela păstrează trăsături caracteristice, atît manierei subiective a primelor volume, cît şi prozei obiectivate din viitoarele romane.

Rîndurile care urmează îşi propun cîteva consideraţii privind nuvela H. P.-Bengescu, plecînd de la cele două volume — *Romanţă provincială* şi *Desenuri tragice*.

Pătrunderea analitică şi lirismul — cele două dimensiuni ale temperamentului scriitoarei, prezente chiar din primul volum, *Ape adînci*, — se regăsesc în paginile *Romanţei provinciale* din 1925, volum care cuprinde, după însăşi mărturia scriitoarei, nuvelele citite în şedinţele literare ale „Sburătorului" în anul 1922—23.

În totalitatea lui, volumul *Romanţă provincială*, deşi subintitulat volum de nuvele, nu justifică decît parţial acest deziderat. Bucăţile ce-l alcătuiesc sînt foarte diferite ca structură: scene fugare, portrete, fragmente de roman, păstrîndu-şi cu toate acestea individualitatea lor artistică. În cuprinsul fiecăreia se poate depista existenţa unui filon epic, fie că ne raportăm la precizia detaliilor, la schiţarea unor personaje cu atribute proprii sau la desfăşurarea gradată a faptelor. Refuzîndu-se tot mai mult comentariului liric, observaţia scriitoarei se opreşte asupra lumii micii burghezii provinciale, în a cărei existenţă fără perspectivă autoarea descoperă bucurii şi drame ascunse, aspiraţii înăbuşite, elanuri retezate de automatismul cotidian.

Nota comună multora dintre personaje este *deficitul de existenţă*, atitudinea de spectator al vieţii altora. Sabina, din *Romanţă provincială*, „citea toată ziua cu lăcomie. Era singura întrebuinţare a timpu-

lui. Zilele lungi, lungeau lectura. Își muta scaunul după lumină pînă ajungea la fereastră."[1] Mini, din *Stigmatul*, „era ca o vrabie care se izbește încoace și încolo, orbită de încăpere și de oameni"[2]; „doamna de prisos" din *Scafandria* se străduiește să nu facă nici un zgomot, nici un foșnet, cu pașii de mătasă, cu trupul de mătasă, să strecoare nesimțit umbra ei mătăsoasă, ca o barcă fără vîsle noaptea pe ape moi"[3].

De remarcat că în *Romanță provincială* viața pare încremenită, lipsită de dimensiunea mișcării. Efectul static al epicii H. P.-Bengescu — observa Șerban Cioculescu[4] — nu derivă din zăbovirea asupra analizelor morale; el rezultă din perspectivele individuale ale devenirilor morale, din singurătatea funciară în care se zbat eroinele sale. Mini *(Stigmatul)* are senzația aproape fizică a singurătății, a urîtului care „o cuprinsese, o umplu, în el intră ca într-un gang negru de tunel, în care se afunda"[5]. Sabina, Adriana, Mini, ca altădată Manuela, sînt ipostaze diferite ale unuia și aceluiași personaj-mimoză, reacționînd brusc la aspectele dezagreabile ale existenței.

Contactul cu viața prilejuiește eroinelor H. P.-Bengescu experiențe dureroase, și aceasta tocmai pentru că amănuntele banale se amplifică pe planul conștiinței, luînd proporții neobișnuite.

Ca și Mini *(Stigmatul)*, eroinele bengesciene caută pretutindeni în viață simetrii, perfecțiuni estetice, și, atunci cînd se izbesc de meschinăriile curente, de trivial, reacțiile lor capătă forme violente.

Pentru ceilalți și în mijlocul celorlalți, sînt prezențe somnambule. Atunci cînd cutează să se hazardeze într-o discuție („doamna de prisos" din *Scafandria*), eroinele nu caută succese de opinie, ci numai să abată gîndul și atenția interlocutorului. Singura lor grijă este să treacă neobservate.

Eroinelor bengesciene le este caracteristică apoi o *acuitate senzorială* cu totul ieșită din comun. Privirea uneia, ațintită asupra unui tablou, „face zgomot — și nu trebuia zgomot. Înapoia ei trecu o scurtă grijă. O simți pe umeri, prin crepul subțire"[6]. Femei de construcție hipersensibilă, interiorizată, ele vorbesc prea arareori. De aici importanța mărturisirilor făcute prin priviri, zîmbete, gesturi. Eroinele par să comunice independent de cuvintele pe care le rostesc.

Scafandria — titlul uneia din nuvele poate fi considerat ca o definiție succintă a introspecției psihologice din literatura bengesciană. Călătoria spre temeliile sufletului are un ce dureros prin constatarea singurătății care bîntuie existența eroinelor. Imaginea scafandrului, a pescuitorului de perle, este edificatoare pentru profunzimea introspecției, dar și pentru progresele analizei psihologice, pe care literatura H. P.-Bengescu le marchează incontestabil.

---

[1] H. P.-Bengescu, *Romanță provincială*, Cultura națională, [Buc., 1925], p.8.
[2] Idem, *ibidem*, p.114.
[3] Idem, *ibidem*, p.128.
[4] Vezi Ș. Cioculescu, *Romanul d-nei H. P.-Bengescu*, în „Revista Fundațiilor", an. V (1938), nr.11.
[5] H. P.-Bengescu, *op. cit.*, p.121.
[6] Idem, *ibidem*, p.129.

În nota de acuitate senzorială, este specifică eroinelor sale — și firește autoarei însăși — *percepția muzicală a realitații*. Înfățișarea unui personaj, comportarea lui pot crea sugestii muzicale. Bătrîna doamnă *(Scafandria)* cu „maniere distinse și discrete", degajînd sfială, melancolie, — în totul, o grație de pastel, este asociată unei fraze muzicale în tonalitate minoră — mi bemol, frază pe care autoarea o rememorează în timp ce-o privește pe eroină, și face acest lucru sub impresia sugestiei muzicale pe care personajul o comunică „. . . mi bemol . . . mi . . . mi . . . melancolie adică, dulce, stinsă melancolie . . . mi . . . mi . . . bemol"[7].

Alteori, audiția creează o predispoziție specială care permite înregistrarea amplificată a efectelor muzicii. În notarea literară a senzațiilor muzicale scriitoarea dă dovadă în primul rînd de o excepțională memorie muzicală, cu ajutorul căreia reconstituie partitura bucății în chiar momentul cînd o transcrie, pe măsură ce o transcrie. În alveola urechii melodia persistă multă vreme, pentru ca în momentul dorit ea să se declanșeze cu toată intensitatea. Memorie muzicală dublată de o inepuizabilă invenție verbală, grație căreia abstracțiile muzicii sînt convertite în imagini de maximă concretețe.

Existența eroinelor H. P.-Bengescu se consumă în atmosfera de patriarhalitate a provinciei arhaice, dar cu pretenții, în locuri unde nu se întîmplă nimic, unde pînă și moartea reprezintă o alunecare tacită, conformă parcă unei înțelegeri prestabilite, dintr-un tărîm în altul. Dispariția, prin moarte, a unui personaj echivalează cu o plecare provizorie, cu o lungă plimbare, pentru că, reîntors, acesta „ar intra iar pe poarta cu obloane mari în ograda unde fiecare piatră îl cunoaște mai bine ca pe trecătorii cei noi. Nimic nu i-ar părea străin decît oamenii"[8].

Scriitoarea se apleacă cu înțelegere și compasiune asupra existențelor obscure ce se macină în provincie. În viața incoloră a cucoanei Anica și a domnișoarei Elena *(Fetița)*, singur gîndul balului urnește puțină vioiciune; balul alimentează cu simplitate conversația dejunului. Nuvela H. P.-Bengescu aduce ceva din calmul după amiezelor provinciale ale unor oameni a căror existență se deapănă tern, fără zguduiri.

În contrast cu mizeriile zilnice din viața eroinelor sale, autoarea surprinde, în conturuni delicate, fărîma de umanitate, candoarea, puritatea lor sufletească *(Cucoana Ileana, Fetița)*.

Indiferent de valoarea lor deosebită, bucățile incluse în volumul *Romanță provincială* aduc mărturia amplificării mijloacelor artistice ale scriitoarei. Observația autoarei nu mai are drept unic obiect universul interior al personajelor. Eroinele se mișcă, chiar dacă stîngaci, într-o ambianță; atmosfera rarefiată, de clopot de sticlă, din primele volume, devine mai densă.

---

[7] I d e m, *ibidem*, p.126.
[8] I d e m, *ibidem*, p.88.

Înrudit cu volumul *Romanță provincială* prin substanța epică a majorității nuvelelor, volumul din 1926 — *Desenuri tragice* — deși situat la numai un an diferență, marchează un serios pas înainte în evoluția prozei bengesciene.

Desenuri tragice cuprinde nuvele citite în cenaclul „Sburătorului" în anul 1926, ultimele nuvele fiind contemporane cu primele romane. Faptul acesta nu e de loc lipsit de semnificație. Creația obiectivă caracteristică romanelor ciclului Halippa, din care *Fecioarele despletite* apar în același an cu volumul de nuvele, devine predominantă și în acestea din urmă pe măsură ce înaintăm în timp.

Viața micii burghezii provinciale constituie și în acest caz elementul de interes, numai că accentele critice sînt mai puternice decît în *Romanță provincială*, orientarea spre o problematică socială mai evidentă.

Reîntîlnim, ce-i drept, eroine în a căror viață nu se întîmplă nimic, urmărind spectacolul vieții de la fereastra *Camerei de închiriat*, femei avînd în permanență sentimentul de a fi străine în mijlocul oamenilor, așa ca Alexa, din *Sărbătorile în familie*, eroine deprinse cu lunga rostire singuratică a clipelor, fără bucurii, trăind acut senzația fizică a acestei apăsări.

Viața eroinelor bengesciene se consumă departe și de-o parte. Elementele puține ale existenței sînt amplificate mult, augmentate pe plan mental, eroinele trăind mai intens ceea ce li s-ar putea întîmpla decît ceea ce li se întîmplă în mod nemijlocit. Femei cu o viață interioară în continuă vibrație, înregistrînd amplificat impresiile din mediul înconjurător. În singurătate fiecare cultivă idealul unei mari iubiri. Imensa sete de viață, bucuria cu care se apropie de fiecare lucru *(Duminici fericite)*, întîmpină un categoric nu. Vise, speranțe zădărnicite. Prea arar eroinele sale se realizează în dragoste. Ciocnirea dintre aspirația continuă către dragoste, către fericire, și realitatea meschină a traiului cotidian, e sursa principală a tragismului vieții eroinelor bengesciene. Dar un tragism sui-generis, interiorizat, și poate de aceea mai puternic, consumîndu-se fără convulsiuni, molcom, ca însăși existența lor. Autoarea nu insistă asupra cauzelor care provoacă nefericirea, cît mai ales asupra ravagiilor pe plan sufletesc ale acesteia.

În paginile volumului notele de critică se accentuează, prilejuite și de prezentarea familiei mic-burgheze ca instituție a societății. În componența mozaicului balzacian al familiei *(Sărbătorile în familie)*, intră oameni cu vederi și preocupări diferite și, în fond, iubindu-se prea puțin. Papa — pater familias, sigur de soliditatea citadelei pe care o conduce; matinala Didi-Bu, suferind de plictis și obsedată de estetica siluetei; sedentara Tory, mereu cu croșetul în mînă; Dinu, de profesie soț, antrenat într-o aventură extraconjugală fără speranțe; Georgeta, cu aerele ei disprețuitoare și caracterul puțin amabil, avînd un deficit de sentiment, cum singură recunoaște. „Între ei se iubeau

oare mult? De îndată ce lipsea unul pornea o recenzie nemiloasă a păcatelor lui mici și mari. Așa cum erau, aveau un egoism, o solidaritate, o idee comună. Erau familia..."[9]. Într-un pasaj memorabil, scriitoarea se declară, cu superioară ironie, împotriva imoralității familiei burgheze.

„Ce invenție! Ce minunată invenție!... Se certau, se ocărau, dar asta nu avea nici o consecință, ba chiar își luau unul altuia fără voie, bani, obiecte, și era îngăduit. Dacă se iubeau sau nu, nu însemna nimic. Erau datori să se acopere și să sufere. Cine oare avusese ideea asta măreață! Natura nu! Ar fi procedat prin instincte, prin sentimente. Era o uriașă invenție a omului. Măreață în adevăr!"[10]. Familia burgheză, chintesență a mediocrității, platitudinii, meschinăriei, a lipsei de aer și de orizont, a stupidității îmbrăcate în haine pompoase, familia — citadela în calea furtunilor vieții, e, de fapt, o alcătuire șubredă.

Predilecția autoarei pentru boli, pentru suferinzi, se verifică și in cazul volumului de față. H. P.-Bengescu completează, cu o competență de clinician, fișe medicale cu diagnoze probabile, urmărește evoluția progresivă a bolii, operează sondaje în psihologia bolnavului, așa cum puțini scriitori au făcut-o.

Dacă în cazul *Romanței provinciale* nu puteam vorbi încă de existența unor nuvele propriu-zise, volumul *Desenuri tragice* cuprinde nuvele cu acțiunea centrată pe un nucleu epic. Eroii, ca și în volumul precedent, reprezentativi pentru mica burghezie, sînt urmăriți în dramele lor mărunte: deziluzia în dragoste *(Duminici fericite)*, în mediul familial *(Sărbătorile în familie)*, în viața lor fără orizont, minată de boală *(Domnul Kilian)*.

În *Desenuri tragice* narațiunea devine tot mai mult detașată de subiectivism, eroii conturați în linii sigure, filonul epic tot mai susținut.

Scriitoarea înfățișează personaje aparținînd unei lumi modeste — oameni fără importanță, în locuri unde nu se întîmplă nimic. Oamenii aceștia, avantajați de lumina slabă pe care autoarea o proiectează asupra lor, par buni, frumoși, fericiți. Membrii familiei *(Sărbătorile în familie)* lasă impresia că se iubesc, că formează un tot armonic. Miti, eroul *Duminicilor fericite,* pare un logodnic ideal. Sub lupa scriitoarei însă, eroii apar în „micime" naturală: meschini, intriganți, lași, urmărind, egoist, mărunte interese personale.

Deși existența eroilor săi se desfășoară în perioada dintre cele două războaie mondiale, în provincie dar și în capitală, se poate vorbi de o oarecare indeterminare spațială și temporală în opera scriitoarei.

Fără a se ridica la nivelul realizărilor creației epice de largă respirație, nuvela o prefigurează, ca problematică, oameni și atmosferă, o anunță, prin încercarea de detașare de subiectivism. Și aici trebuie să căutăm elementele de interes ale nuvelisticii bengesciene.

---

[9] Idem, *Desenuri tragice*, Editura literară a Casei școalelor, f.l., f.a., p.73.
[10] Idem, *op. cit.*, p.73.

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ В СВЯЗИ С НОВЕЛЛОЙ ХОРТЕНЗИИ ПАПАДАТ-БЕНДЖЕСКУ

(Резюме)

Пытаясь установить место, занимаемое новеллой в творчестве Хортензии Пападат-Бенджеску, автор выявляет несколько черт, которыми новеллы, включённые в сборники *Провинциальный романс* и *Трагические рисунки*, осуществляют переход от лирического импрессионизма первого периода, к романам цикла Халиппа.

Если героиням новелл свойственны особая чувствительность, склонность к самоанализу, музыкальное восприятие действительности, то искусство писательницы добавляет лиризму, удвоенному глубиной интроспекции, успешную в большой степени попытку отрыва от субъективизма.

OBSERVATIONS SUR LES NOUVELLES D'HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

(Résumé)

L'auteur tente de déterminer la place que la nouvelle occupe dans l'oeuvre de la romancière et elle souligne quelques-uns des caractères grâce auxquels les nouvelles des recueils *Romanță provincială* et *Desenuri tragice* réalisent la transition, de l'impressionnisme lyrique des proses du début, à la création majeure que sont les romans du cycle Halippa.

Si les héroïnes des nouvelles ont en propre l'acuité sensorielle, le déficit d'existence ou la perception musicale de la réalité, l'art de l'écrivain ajoute au lyrisme, doublé de la profondeur d'introspection, une tentative, réussie dans une large mesure, pour se détacher du subjectivisme.

IMAGISTICA LUI ILARIE VORONCA

de

ION POP

În conștiința critică românească, Ilarie Voronca s-a impus ca un poet de o mare forță imagistică, iar expresia lui Eugen Lovinescu — „miliardarul de imagini" — nu e decît o formulă care s-a statornicit printre altele ale comentatorilor, spunînd în esență același lucru. Numele său a fost adeseori asociat cu ale altor virtuoși ai imaginii, precum Ion Pillat, Adrian Maniu, B. Fundoianu. Pînă la un punct, care e mai ales cel ce marchează perioada debutului, se poate vorbi de certe influențe exercitate în acest sens de către poeții amintiți și de către alții, al căror cititor asiduu era Voronca. El însuși mărturisește într-un articol din 1930: „Dacă ar fi să aduc aici numai mărturia emoțiunei mele pentru *Priveliști,* atîtea versuri care, învățate pe dinafară în adolescență, ca și acele ale lui Bacovia sau Arghezi, ale lui Ion Minulescu, Maniu sau Ion Pillat aveau să-mi fie treptele pentru încercarea sintaxei de mai tîrziu . . ."[1]. O întinsă cultură poetică străină, în special franceză și un consecvent sincronism cu căutările novatoare ale curentelor europene contemporane, la care s-a dovedit a fi deosebit de receptiv, — toate acestea grefate pe un temperament poetic fantezist, efervescent — se adaugă factorilor ce definesc procesul de formare a poetului. Dar, după cum vom vedea, imagismul lui Ilarie Voronca are în cadrul poeziei românești un loc aparte, cu caracteristici specifice, originale, ce-l disting cu contururi precise de cel al confraților literari.

Autorul din 1923 al *Restriștilor,* volumul său de debut, prins în anturajul simbolist, recurge firesc la mijloacele specifice acestuia. Poezia sa de atunci era a unui romantic (în legătură cu acest neoromantism s-a făcut trimiterea la Francis Jammes) purtînd pe bocanci pămînt din ținuturile simbolismului. De aci predilecția pentru sugestie, în primul rînd vizuală, mai puțin pentru cea auditivă. Sentimentul general de neliniște, meandrele sufletești vin tot de la simboliști și își găsesc, pe planul imaginii, corespondențe în simboluri conducînd

[1] *Radiografie,* in „Unu" nr. 25.

spre stări sumbre, apăsătoare. Peisajul autumnal — ploaia, copacii desfrunziți din grădina publică, băncile putrezite, cheiurile sub cer violet, felinarele încețoșate, zidurile înnegrite ale orașului și atîtea alte elemente frecvente în primele creații ale poetului, sînt astfel de simboluri descinzînd la Voronca direct din Bacovia și Camil Baltazar. Reluarea lor frecventă într-un mod pe care criticul Ov. S. Crohmălniceanu l-a denumit undeva „tehnică a obsesiei" e sigur bacoviană, după cum luminarea în cîteva porțiuni a tablourilor, îndulcirea lor cu un sentimentalism ușor afectat, e a ftizicilor din *Vecernii*. Marea îndrăzneală asociativă ce se anunță încă de acum, pare a nu fi străină de invenția metaforică a lui Adrian Maniu, cel din *Figurile de ceară* (1912). În această culegere își dădeau întîlnire fragmente de proză sentimentală (linie continuată de Voronca și nu numai de el) cu portrete grotești, dar mai ales bucăți conturînd o atmosferă stranie, bîntuită de pasiuni — în nota simbolismului macabru. *Figurile de ceară*, deosebite în alte privințe de ceea ce va da Voronca mai tîrziu, au putut fi și au fost, credem, pentru acesta, o bună lecție de imagistică îndrăzneață și abundentă, căci găsim acolo nenumărate sugestii pentru succesiunea în lanț a metaforelor referitoare la același obiect, procedeu predilect la autorul lui *Ulise*.

O trăsătură pe care am numi-o *nevoia de a compara* se evidențiază puternic încă din *Restriști* și ea va rămîne o constantă a creației lui Ilarie Voronca, ducînd la bune rezultate uneori, dar mai ales la supraîncărcarea expresiei. Versul se compune astfel, aproape invariabil, din două părți: una care afirmă un sentiment, o acțiune etc. — alta care îi găsește termenul de comparație, poezia (în genere, de notație) construindu-se prin adițiune. Iată cîteva exemple luate din aceeași poezie: „În clavir sînt accente vechi, ca-ntr-un herbar flori păstrate"; „prin ungherele întunecoase se caută pe ei înșiși / așa cum după o îndelungată rătăcire caut un loc odihnitor"; „pe fruntea mea degetele tale să întîrzie / cum pe streașină de casă vrăbii" *(Însemnări)*. Sau această strofă notată de Eugen Lovinescu, în care se observa „o facilitate aproape prodigioasă de a se exprima în comparații și imagini ce se anulează tocmai prin acumulare"[2]: „Așa: vino să-mi ridici sufletul ca pe-o coajă de copac / și să-mi citești durerile închise — cuiburi de păsări triste, / acolo. Mîinile tale să-mi fie deznădejdii mătăsoase batiste / și ochii tăi, pentru copilul tristeților mele odihnitor hamac" *(Tristeți)*.

Prima apreciere ce trebuie făcută în legătură cu imagistica lui Ilarie Voronca, posibilă încă de la acest volum și incomparabil mai justificată la cele următoare, se referă la marea cantitate de termeni ce intră în comparație. Poetul e în stare să găsească cele mai neașteptate corespondențe și relații între elemente provenind din domenii adesea cu totul opuse, între care se părea că n-ar fi cu putință vreo apropiere. El vorbește despre „copilul tristeții", „ochii . . . odihnitor hamac",

---

[2] *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, pag. 446.

„roţile deşertăciunii" zdrobind nădejdile, clopotele „depărtîndu-se ca albe cirezi", „păsările tristeţii", „vata mîhnirilor" etc. etc.

Poezia lui Voronca nu va fi picturală, în sensul obişnuit al acestui cuvînt. Metafora propusă de el nu e utilizată cu scopul de a plasticiza în primul rînd, de a întări material impresia obiectului, ci de a găsi legături, înrudiri între elementele micro- şi macrocosmosului, sau acesta e cel puţin rezultatul, căci imaginea voronciană aruncă simţurile şi gîndul în afara obiectului definit în mod obişnuit prin metaforă, în lumi mai apropiate sau mai îndepărtate de el. Acest obiect constituie astfel doar un punct de plecare, un nucleu de energie imagistică şi mai puţin un punct de întîlnire în care determinările converg spre a fixa, spre a reţine. Este o imagine dinamică, al cărei rezultat e lărgirea extraordinară a spaţiului luminat metaforic, prin interferenţa şi răsunetul feluritelor sfere, iar poezia devine o strălucitoare feerie. Farmecul ei stă în luminarea relaţiilor secrete între fiinţe şi lucruri, mai precis în surpriza realizată astfel, şi nu întîmplător *imnurile* sînt în poezia lui Ilarie Voronca, cele mai valoroase creaţii. Privite sub acest unghi, lucrurile capătă, indiferent de locul lor în ierarhia cosmică, o aură de poezie. La acest fapt se referea şi G. Călinescu remarcînd la poetul nostru „o voluptoasă receptivitate senzorială, un simţ al plasticei cuvîntului excelent şi o aptitudine de a ridica la rangul de material poetic orice percepţie"[3].

Îşi găsesc loc în poezia sa ceaiul, cartoful, legumele. Voronca e şi un cîntăreţ al străzii, al marilor oraşe agitate, al produselor industriei. El descoperă nobleţea lucrurilor simple, zilnice, ilustrînd de fapt o tendinţă a poeziei moderne, împlinită la noi, printre alţii, şi de un Ion Vinea sau Adrian Maniu, cu scopul mărturisit de a anexa poeziei provincii noi, tinere. Noutatea imagisticii sale stă în mişcarea fără egal a fanteziei unind între ele piscuri peste prăpăstii inabordabile în aparenţă. Se vorbeşte astfel despre „constelaţia mazării", „mănuşa inimii", „coama infinitului", „ruinele poftelor", „faţa de hristos a cartofului", „amintirea ca un pod familiar" etc. Lucrurilor li se descoperă însuşiri noi. Oglinzile sînt parfumate, norii atrag ca magnetul, vorbele pot fi ude, peisajul e acid, cîmpul răguşit, vocea poate fi tăiată în bucăţi. O regulă se poate foarte greu deduce din această mutaţie de valori. E vorba cînd de un transfer de atribute foarte concrete, materiale, la termeni abstracţi şi invers, cînd de ataşarea la termenul fizic a unor însuşiri surprinzătoare. Fantezia poetului lucrează fără granițe, el pare un îmblînzitor de lucruri şi fiinţe pe care şi le apropie şi le foloseşte după plac: „arcuşul rechinilor urcă pe violoncele de ape / din toamna adîncurilor aurul peştilor în frunză / ce bucle meduzele cum se apleacă / şi ca şerveţelele de ceai marginea catifelată a peştilor / torpile" *(Plante şi animale)*. Uneori deşurubează „rotiţele mici, ale florilor", observă „circulaţia sîngelui în garoafe", ascultă „cum muşeţelul clatină tălăngi ca o turmă", sau pluteşte cu iubita în miresmele transformate de un vrăjitor în luntri subţiri.

---

[3] *Istoria literaturii române . . .*, 1941, pag. 783.

Îndrăzneala asociativă, ca trăsătură definitorie pentru poetul modern, a fost afirmată de Voronca și teoretic, încă în perioada colaborărilor sale la revistele *Punct* și *Integral*. Într-unul din aceste articole spunea: „Expresia poetului nou e plină de cutezare, de savoare absurdă: tîrnăcop, bumerang întrecînd în înălțime toate performanțele mondiale..."[4]. Voronca definea aici o poezie a senzației, impresionistă, caracterizată mai apoi de critică drept „pointilism poetic". Senzațiile alcătuind această poezie de notație urmau să uimească prin inedit și îndrăzneală. Autorul lui *Ulise* era într-adevăr un Signac poet și oricîte reticențe ar fi manifestat el, pe plan teoretic, față de suprarealism, ideile sale descind în mod vizibil din teoria imagismului suprarealist, fundamentată de A. Breton în primul său manifest din 1924, după ce un precursor, Pierre Reverdy, scrisese: „L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais, du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte"[5].

Poetul nu susținuse în fond altceva în articolul dedicat lui Arghezi, din cunoscutul număr omagial al revistei *Integral*: „De aici plăsmuire abstractă imaginea: raport pur a două elemente cît mai depărtate (sau cît mai apropiate) între ele. De aci poemul integral, inaccesibil oficialității"[6]. Din fericire, poetul s-a alăturat numai formal postdadaismului și *Invitație la bal*, volumul cel mai supus acestor canoane, a fost urmat de o îmbogățire în conținut a operei întregi. Imagistica rămîne în continuare îndrăzneață, cum se anunțase în *Restriști*. Virtuți și scăderi, în germene acolo, se dezvoltă pe parcursul publicării celorlalte nouă culegeri de versuri românești.

O calitate originală a imaginii la Voronca e comunicarea unor stări de încîntare în fața universului, de unde apelul la elemente care nu impresionează prin ele însele cît prin asociațiile pe care le trezesc prin contagiune. Strigătul poate avea sau nu efect asupra celui care îl aude, dar e în stare să pună în mișcare o copleșitoare avalanșă. Acesta e și cazul poeziei lui Voronca. Astfel că, în versurile ce par a evoca lumea cu maximă forță materializatoare, lucrurile trăiesc totuși mai mult prin puterea lor de iradiere, ca în această poezie mult citată de critici, din volumul *Petre Schlemihl*: „Odaie cu arome a unui han în munte / Soarele naftalină în rufele din scrinuri / Cu brazi ce-și trec lumina în cerc ca niște unde / Ecourile butii plesnind de atîtea vinuri / Sau aurora clopot de var în căni cu lapte / Culori, zvonuri clătite cu-odihna în cerdac / Umed și bun pămîntul cu aburii în șoapte / Tristețe sfărîmată sub crengi ca un gîndac" *(Schützhaus)*.

Ce deosebire față de Fundoianu, care notează mai ales senzația organică, a obiectului prins între determinări foarte precise, care-i conferă o materialitate groasă, o culoare păstoasă, consistentă! Sau,

---

[4] *Cicatrizări*, în „Integral", I (1925) nr. 4.
[5] cf. A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, 1963, pag. 31.
[6] *Tudor Arghezi fierar al cuvîntului*, în „Integral I (1925) nr. 3.

cum observa într-un studiu recent, M. Petroveanu: „Imaginea fundoiană, chiar cînd formal e o comparaţie, nu mediază între noţiune şi realitatea fizică, între abstracţiune şi concret, nu plasticizează ca o operaţie separată o idee, o viziune despre realitate, ea sporeşte numai, sau — şi mai puţin — explicitează termenul pe care-l întovărăşeşte şi care apare el însuşi în concretul său"[7]. Mai degrabă se poate face o apropiere de Ion Pillat, evocator prin amintire al lucrurilor dintr-un trecut din care vin pe jumătate legendare. Însă acestuia din urmă îi lipseşte efervescenţa fanteziei caracteristică lui Voronca şi totul e adus la el pe un făgaş de linişte şi reţinere, fapt ce îl şi fereşte de răspîndirea imagistică a lui Voronca, dînd creaţiei sale un echilibru superior. Poetul lui *Ulise,* dimpotrivă, evită, cele mai adeseori, trasarea unor contururi foarte precise, iar cînd o face, desenul e mai mult din linii subţiri, abia vizibile. El e în primul rînd un descoperitor al imponderabilului, lumea sa e construită dintr-o materie fragilă, împrejumită cu miresme: „glasul precum o algă şi ceasu-nchis în părul / rotund în şerpuire pe braţ ca rădăcini / surîsul cercuieşte în aer un profil / şi-n talgere de umbră genunchiu-şi scrie mărul" *(Colomba, II).*

Dorinţa poetului de a cuprinde toate frumuseţile lumii, generozitatea dăruirii lui se traduc pe plan imagistic în acumularea unei mari mulţimi de obiecte, fiecare ornamentate metaforic, plăcerea evocării lor de către poet făcînd adesea toată poezia, ca în acest fragment din *Plante şi animale:* „bursucii se leagănă în adiere ca arbuştii / pitpalacii împletesc un şal din lumina sunetului / caprele negre fac alpinism / ploaia dăruie scoarţe olteneşti pămîntului / şi plugurile fac dragoste cu ţărîna, o muşcă / iepurii se pitesc la marginea zilei ca dovleceii / soarele dă mălai vrăbiilor, e o bucurie în argint / a vocilor" *(Bucurii îngăduite).*

Ilarie Voronca e capabil, însă, şi de viziuni ce presupun regizarea unor mari desfăşurări de elemente. În *Brăţara nopţilor,* de exemplu, remarcăm puterea sa de plasticizare, capacitatea de a da o materialitate grea tabloului furtunii. Afirmînd acest lucru nu contrazicem cele spuse mai înainte privind frageda alcătuire a universului creat de el. Viziunea sa, oricît de puternic materializatoare, e însoţită mereu de dantelăria unei fantezii ce atenuează liniile prea mult îngroşate. După ce fixează la modul hiperbolic dimensiunile tabloului — „Bivoli înălţimile se tăvălesc în noapte ca într-o mlaştină / Cu un fior mugetul lor a încreţit fruntea amurgului / Şi boturile au scuturat în văzduh carnea fulgerelor / Munţii s-au năpustit în arena privirilor / — toreadorul din arenă se arată a fi „inima" ce îi „întărîtă fluturînd mantie sîngele", în timp ce „minutele sună, izbesc treptele trupului ca mărgelele". Tot acolo, lîngă monştrii marini ai maşinilor din tipografie, ucenicii fac vrăji suave, altădată greoaiele foce sînt „elegante", fioroşii peştitorpilă au marginile catifelate „ca şerveţelele de ceai" etc.

---

[7] *Poezia lui B. Fundoianu,* în „Viata românească" XVII, (1964) nr. 3, pag. 101.

Dar care sînt procedeele imagistice utilizate de Voronca? La începuturile sale poetice, putea fi foarte frecvent întîlnită comparația dezvoltată, încît un vers constituia un termen de comparație, iar altul pe cel de al doilea. Tot atunci apar forme care, repetîndu-se mereu în creația ulterioară, își vor pierde expresivitatea. De altfel, acest mod de construcție e destul de facil: „mantaua mîhnirilor", „ninsoarea revenirii tale", „roțile deșertăciunii". În *Brățara nopților* acest procedeu devine cu totul parazitar. De pe o singură pagină am putut extrage exemplele următoare: caisele clopotelor, caleștile visului, promotoriile somnului, porumbelul glasului, incendiul vocilor în părul ceasului, panglicile izvoarelor, crivățul mîhnirilor, degetele tristeții în mănușa inimii, iedera vocilor, agrafa lunei, zăpezile glasului, jarul buruienilor — și n-am amintit decît jumătate din șirul unor astfel de imagini.

Cu cîțiva ani înainte, poetul aderase o vreme la tehnica dadaistă reflectată în volumul *Invitație la bal,* cuprinzînd creații din anii 1924—1925. Procedeul era același, cu deosebirea că lipseau particulele de legătură dintre cuvinte. Iată cîteva exemple: „ochean glasul tău", „fiecare genunchi un clavir" etc. O notă aparte capătă construcțiile ermetizante de tipul: „drum dinam bandajat excepțional", „trup dizolvat în peisaj acid" etc. — unde se propune ca termen de comparație un element a cărui apropiere de cel dintîi e sesizată numai după un periplu mai lung al gîndirii. Se află totuși că prima „metaforă" vrea să spună că drumul, de obicei în continuă mișcare dinamică, s-a liniștit temporar, iar a doua, că poetul trăiește o stare de dăruire naturii din jur. Procedeul acesta e însă mai puțin utilizat după 1925, preferîndu-se formula mai explicită (procedeul poate fi remarcat și în creațiile din acest timp ale lui Ion Vinea publicate în revista *Contimporanul*). E interesant totuși că el revine sub o formă mai puțin agresivă din punctul de vedere al asociațiilor în *Incantații,* dînd o poezie în fond simbolistă, foarte aglomerată în imagini, un fel de metafore care nici un moment nu sînt raportate la un termen pe care să-l lumineze, acesta rămînînd secret pînă la sfîrșitul poeziei. Se obține o astfel de strofă de tip barbian: „Atîtea plete-n peșteri, și fugărită ziua / Cu un cerb în inelul de fosfor din odihnă. / Zăpadă și arome fărîmițate-n piua / Văii de solitudini cu profilul în tihnă". În ultimele sale culegeri, dincolo de concentrarea formală de acest gen, a metaforei, se poate sesiza la Voronca un proces de reală substanțializare a imaginii, o mai mare atenție acordată conținutului de idei și sentimente exprimat. Sintaxa deficitară, eliptismul unor forme, sînt părăsite tot mai mult, aspirîndu-se la simplitate și claritate. Chiar în *Plante și animale* se mai puteau întîlni comparații cu termen nearticulat: „ați răzbit ca păstrăvi", „întîrzii ca plug", „noroiul ca surîs sau ca algă" sau „pînă unde coridor un surîs" — formă eliptică mai des utilizată anterior. Tot acolo, o expresie — poate calc francez ca și celelalte — revine ca un semn de retorism artificial: „ce amazoană inima pe șesul pieptului!" etc.

S-a obiectat, pe drept cuvînt, imagismului voroncian lipsa de unitate, răspîndirea exagerată în multiple direcții. Sămînța acestui rău e chiar în tehnica imaginii — asocierea unor termeni foarte îndepărtați — deficiență care nu s-ar fi făcut vizibilă în așa măsură, dacă poetul nu și-ar fi construit unele creații fără grija ordonării imaginilor în jurul unui sens interior, dacă unele poezii n-ar fi doar turme de imagini închise într-un staul arbitrar.

Aci ajungem de fapt la punctul de pe care G. Călinescu făcea o altă observație justă despre Ilarie Voronca, privind lipsa de circulație a limfei în poezia sa (de fapt numai într-o parte a poeziei sale) precum și despre „stabilirea unui cifru de concrete numite greșit imagini" — atunci cînd poetul nu avea de comunicat realități sufletești substanțiale. Iată încă un exemplu: „Voi sta pînă la urmă îmbrăcat în toate poemele / Ca un pom încărcat care așteaptă între fructele glorioase venirea veștejiei / Ca o dansatoare tîrînd eșarfă destinul între coliere și brățări / Ca un somnambul în odăjdiile viziunii urcînd spre lună / Ca notele purcese din pian în auroră". *(Cheile poemului* în vol. *Patmos).* Sensul primului vers se estompează prin îndepărtarea în comparațiile stufoase care urmează.

Goluri de substanță se constată uneori în imaginea însăși, chiar luată separat. Dotat cu o excepțională mobilitate a fanteziei, poetul realizează uneori asociații pe baza unor apropieri superficiale între lucruri, așa încît, la o analiză atentă, imaginile sînt aberante: „Și-n părul tău va trece piaptănul călătoriei / Cum prin goanele cailor trece un arcuș al respirației" — în care asemănarea călătoriei cu un piaptăn e cu totul exterioară. În plus, poetul realizează aci o comparație a unei imagini cu alta. În același sens sună și următoarele asocieri de termeni: „sîngele izbucnit ca o trîmbiță în alveola timpului", „fluxul va destupa oceanul ca pe-o sticlă de șampanie", „dorul ca o găleată umplîndu-se în noi" etc. — unde în prima comparație, pe lîngă apropierea forțată între timp și alveolă, poetul asociază sîngele cu trîmbița pe motivul superficial al izbucnirii asemănătoare. Celelalte două exemple suferă, evident, de înjosirea primului termen prin platitudinea celui de al doilea.

Fără discuție, Ilarie Voronca rămîne, dincolo de aceste slăbiciuni inerente unei producții imagistice atît de vaste, unul dintre cei mai puternici creatori de imagini din literatura noastră și multe dintre ele se salvează de la moarte, constituind prilejuri repetate de uimire și încîntare. Desigur, atunci cînd depășesc jocul gratuit și comunică o emoție. Dacă Eminescu și-a putut alcătui un dicționar de rime fixînd o bogăție practic inepuizabilă de sonorități, Ilarie Voronca și-ar fi putut crea un dicționar de imagini la fel de bogat, într-atît de variată și plină de noutate e paleta sa.

În 1928, poetul își exprima printr-o butadă principala caracteristică a operei sale: „Dar uite, eu, dintre toate NAȚIUNILE, aleg imagi-NAȚIUNEA"[8]. În 1936, tot el spunea într-o poezie: „N-aș mai găsi nici o

[8] *Ora 10 dimineața* în „Unu" I nr. 6.

bucurie să împreun cuvinte bizare / Nici chiar imaginile cele mai surprinzătoare îmi amintesc unele, dar la ce bun?"[9]. Făcea acest lucru ridicîndu-se împotriva unei arte ce se voia în slujba doar a unui grup restrîns de inițiați — în urma unei evoluții fericite spre adevărul unic al artei în serviciul omului.

Dar încă înainte de a ajunge la această convingere, talentul viguros l-a îndreptat pe poet pe drumul simplității și începutul maturizării sale artistice e semnalat de renunțarea la multe din teribilismele sale imagistice, căutîndu-se întîi de toate redarea unui sens major.

Imaginea rămîne halucinatorie, irizată, ca mai înainte, însă succesiunea secvențelor e încetinită (v. *Patmos*). Formal, caracterul halucinatoriu al viziunii e redat prin apelul la hiperbolă și compunerea tabloului din elemente mari, generale, în care trăsăturile particulare și de amănunt se pierd. Culorile sînt, în același sens, reduse la cele fundamentale, dominînd albul argintiu, culoare a visului (v. „Pe malurile surpate stăteau albiturile timpului / Lumină perpetuă..."). Tot acum viziunile poetului presupun mari mișcări, se neglijează dantelăria de performanță în favoarea unei nobile simplități: „Dar anotimpul luminos deodată / Îl voi recunoaște în vocile cîntînd în cartiere / Și oamenii îmbrăcați în soarele nou / Vor fi stîngaci, în adevăr, ca-n niște costume nepurtate". *(Vești din orașe* în *Patmos).*

În aceste creații, Voronca nu încetează să fie un imagist și va fi astfel și în creația franceză, dar în alt sens, mai adînc. El e pe drumul realizării unui imagism de substanță, creator al unei viziuni unitare asupra lumii, care-i dă și în cadrul literaturii franceze un profil aparte, conturat de un univers propriu, bine delimitat. Ceea ce nu înseamnă că poetul-imagist frenetic din atîtea culegeri de versuri trebuie lăsat în umbră. Marile lui merite au fost, credem, destul de clar subliniate. Este vorba, însă, de a discerne întotdeauna imaginea gratuită de cea oricît de îndrăzneață, dar compunînd un înțeles uman valoros.

ИМАЖИСТИКА ИЛАРИЕ ВОРОНКИ

(Резюме)

В работе прослежена эволюция Иларие Воронки — поэта-имажиниста по преимуществу — от стихов, написанных под влиянием Баковии, затем постдадаизма и сюрреализма, к формуле уитменского типа. Ассоциативная смелость, служащая поэзии ощущения, импрессионистической, в которой накопляется большое количество предметов, является основным свойством поэзии Воронки. В построении образов отмечены, в частности, сюрреалистические приёмы, откуда, помимо богатства и самобытности некоторых метафор вытекает поверхностность и их произвольный характер. Своеобразие этого новаторства румынского поэтического языка рассматривается как способ передачи заколдованного общего состояния, обнаружение невесомого мира, в котором контуры намечаются тонко, как и слегка элегический тон.

---

[9] *Poeme*, în românește de Sasa Pană, E.S.P.L.A. Buc., 1961, pag. 24.

L'„IMAGISME" D'ILARIE VORONCA

(Résumé)

L'auteur étudie l'itinéraire d'Ilarie Voronca, poète „imagiste" par excellence, parti d'une poésie descendant du lyrisme de Bacovia, passant ensuite par l'expérience du post-dadaïsme et du surréalisme, pour arriver à une formule de type whitmanien. L'audace des associations d'images au service d'une poésie de la sensation, impressionniste, où s'accumulent une multitude d'objets, telle est la caractéristique fondamentale de cette oeuvre. Dans la construction des images on remarque particulièrement les procédés surréalistes, d'où provient, à côté de la richesse et de l'insolite de certaines métaphores, le caractère superficiel et arbitraire de beaucoup d'entre elles. L'auteur estime que la note à part de cette création rénovatrice de la langue poétique roumaine est l'effort pour communiquer un état général incantatoire, la découverte d'univers d'impondérables, où les contours sont dessinés avec finesse et discrétion, enfin le ton légèrement élégiaque.

KÉT SZÁZADVÉGI LAP IRODALMI ANYAGA

KOZMA DEZSŐ

Bródy Sándor, a modern magyar próza jeles képviselője, az ismert színműíró és publicista írói pályájának kezdetén több mint egy évig (1889 januárjától—1890 áprilisáig) újságíróskodott Kolozsvárt. Munkásságának ezzel a szakaszával eddig senki se foglalkozott kellő alapossággal. Pedig nemcsak Bródy pályakezdő éveinek felmérése szempontjából fontos ez a számbavétel, de arra is módot ad, hogy bepillantsunk az akkori Kolozsvár irodalmi-kulturális életébe, valamint azokba a nagy társadalmi és politikai küzdelmekbe, amelyek egy új írógeneráció fellépéséhez vezettek.

Az alábbiakban — egy nemrég megjelent cikkem[1] kiegészítéseként — Bródy Sándor két lapját: a hetente megjelenő *Erdélyi Képes Újságot* (melléklapja a *Kolozsvári Élet*) és a *Magyarság* című reggeli napilapot igyekszem bemutatni.

Az *Erdélyi Híradó*-nál eltöltött néhány hónapi újságíróskodás után Bródy Sándor — kolozsvári íróbarátaival — 1889 májusában irodalmi képes újságot indít *Erdélyi Képes Újság* címen. Az irodalmi és művészeti ambíciókkal induló folyóirat neves munkatársakat ígér; s az első számban valóban ismert nevekkel találkozunk: egy Jókai[2] és egy Mikszáth-elbeszélés[3] mellett ott van a magyar lírában új hangokat megszólaltató Kiss József egy verse is[4]. A beharangozott nevek közül azonban alig egy-kettővel találkozunk a továbbiak folyamán.

Megjelenésének rövid ideje (1889. V. 5—1889. X. 27.) alatt mégis sikerült a hat-nyolc oldalon megjelenő képes újságnak valamelyes — ha nem is színvonalas — profilt kialakítania. Hétről-hétre egy-egy tudós, művész, író — köztük Brassai Sámuel, Szentgyörgyi István, Jászai Mari, Gyulai Pál — képpel ellátott portréját olvashatjuk az első oldalon. Szépirodalmi anyagát főleg a belső munkatársak írják, ugyanis egy ilyen kis vidéki lap nem igen tudta kiteremteni a honoráriumokat.

---

[1] *Bródy Sándor Kolozsvárt*, „Korunk" 1963. 12.
[2] Jókai Mór, *A régi székelyek*, „E.K.Ú." 1889. V. 5.
[3] Mikszáth Kálmán, *Az istennek két krajcárja*, „E.K.Ú." 1889. V. 5.
[4] Kiss József, *Erdélyben*, „E.K.Ú." 1889. V. 5.

Leggyakrabban a több nyelvből is fordító Malonyay Dezső nevével találkozunk, aki művészettörténeti tájékozottságával kétségtelenül emelte a lap színvonalát, elbeszéléseivel azonban inkább csak a „napi szükségletet" elégítette ki. Többre kell tartanunk viszont a lap másik munkatársának, Kovács Dezső tárcanovelláit. Ő volt az egyetlen a munkatársak közül, aki később — novellisztikájával, közéleti tevékenységével (évtizedeken át igazgatója volt a Református Kollégiumnak) — a romániai magyar irodalmi életben is bizonyos szerepet játszott. A modoros vagy epigon költők — Palágyi Lajos, Barna Izidor, Gabányi Árpád — versei közül a polgári társadalomban helyét nem találó Reviczky Gyula utolsó költeményei emelkednek ki[5]. Olvashatunk két Jókai-verset[6], úgyszintén olvasói kezébe adta Mikszáth ismert kisregényét, *A beszélő köntöst*[7]. Az utolsó számokban Lenau[8], Zola[9] és Coppée[10] neve is felbukkan.

Természetesen, a mulatságok, botrányok, gyilkosságok, üzleti hírek nem maradhattak el még egy irodalmi újságból sem; hozzátartoztak az akkori sajtóhoz. Sőt, a lap fennállása érdekében kívánatosak is voltak.

Érdekes, hogy magának a szerkesztőnek, a már írói hírnévvel rendelkező Bródynak mindössze két elbeszélése jelenik meg saját lapjában saját aláírásával.[11] Valószínű azonban, hogy az igen gyakran előforduló álnevek egyike-másika Bródyt takarja. Ugyanakkor csaknem bizonyosra vehetjük, hogy a hosszabb-rövidebb színházi tudósítások jórészét a kulisszák világában otthonosan mozgó Bródy Sándor írta. Említsük meg viszont két, az akkori közélet személyiségeit kigúnyoló cikkét. Először a közügyekkel nem sokat törődő Albrecht főherceget veszi célba, akinek az arca — mint írja — mentes az „alacsony küszködés okozta ráncoktól" *(Egy főherceg közelről)*,[12] majd a polgármestert gúnyolja ki, aki még Jókai búcsúztatására sem volt hajlandó kikelni meleg ágyából.

Az *Erdélyi Képes Ujság* egy félév után — egyik napról a másikra — meg is szűnik. Valószínű az anyagi nehézségek járultak ehhez hozzá a leginkább, hisz — mint Kovács Dezső visszaemlékszik ötven év távlatából — az is előfordult, hogy a főszerkesztőnek saját zsebéből kellett kifizetnie a honoráriumot. „A közönség sem igen pártolta a legutolsó időben a lapot — olvashatjuk az utolsó számban — a képek beszer-

[5] Reviczky Gyula, *Számolgatom*, „K.É." 1889. VI. 14.; *Furcsa*, „K.É." 1889. VI. 21.; *Szeretlek-é?* „K.É." 1889. VIII. 11. Reviczky halálakor egy nekrológot is olvashatunk a lapban (*Reviczky Gyula meghalt*, 1889. VI. 14.).

[6] Jókai Mór, *Mátyás király és a szegény varga*, „E.K.Ú." 1889. IX. 2. *Corvin Mátyás király*, „E.K.Ú." 1889. IX. 8.

[7] Mikszáth Kálmán, *A beszélő köntös*, „E.K.Ú." 1889. VII. 21.

[8] Lenau, *Ősz*; *Őszi panasz*; *A nehéz est*, „K.É." 1889. IX. 15.

[9] Zola, *Faluzás Párizsban*, „K.É." 1889. IX. 8.

[10] Fr. Coppée, *Sült almák*, „E.K.Ú." 1889. X. 27.

[11] B. S., *A fekete úr*, „K.É." 1889. VI. 30. Bródy Sándor, *Éjszaka*, „E.K.Ú." 1889. VII. 7.

[12] b. s., *Egy főherceg közelről*, „K.É." 1889. VII. 28.

zését illető technikai akadályok is egyre sokasodtak. Egyéb okok is vannak, melyeket bajos lebírni, hát meg kell elégednünk a dicsőséggel, hogy úttörők voltunk. Majd jön utánunk egy erősebb és türelmesebb..."[13]

Az *Erdélyi Képes Újság* nem bírta a versenyt, de Bródy, a lendülettel teli újságíró nem mondott le a további próbálkozásról. Új terve: friss, az eseményekre azonnal reagáló napilapot indítani. Elképzelése csakhamar tetté is válik, s a *Képes Újság* utolsó számai még megjelennek, amikor új napilapja, a *Magyarság* napvilágot lát (1889. okt. 17—1890. ápr. 1.).

Merész vállalkozás volt, de Bródy abban bízott, hogy a fiatalság szellemi elitjének megnyerésével meg tudja valósítani elképzeléseit. Ez csak részben sikerült, ugyanis egy, az egyszerű emberek érdekében bátran kiálló, a helyi arisztokráciát nem kímélő újság nem rezisztálhatott sokáig.

A Monostor utca és a főtér sarkán levő Donogán-ház két szobájában ugyanazt a szerkesztőgárdát találjuk (kivéve Gyalui Farkast — a lap riporterét —, aki a Petelei István szerkesztette *Kolozsvár*tól jött át), mint az *Erdélyi Képes Újság*nál. A *Magyarság* létrehozásánál ott van a korabeli román irodalom egyik tolmácsolója is, a Sfîntu Sava kollégiumban, majd a bukaresti egyetemen tanuló Sándor József, akinek — Andrei Mureşanu *Răsunet* és Vasile Alecsandri *Mureşul şi Oltul* magyar fordításán kívül — az első magyar Eminescu-fordítást is köszönhetjük.

A *Magyarság* a pártokon kívüliség igényével indul, s mint fő célt tűzi maga elé: változatosnak, igaznak és aktuálisnak lenni, ugyanakkor kötelességének tekinti eredeti és fordított művekkel „bőven ellátni az olvasót".

Anélkül, hogy a lap politikai tartásának felvázolására törekedném, meg kell említenem a munkásság kérdései iránt tanúsított érdeklődését. Az 1890. február 14. száma például hiábavalónak nevezi a munkások helyzetét szabályozni próbáló törvényeket, rámutatva arra, hogy a munkásprobléma nem csupán a nyomor kérdése, hanem lényegében a „tőke és a munka harca", ami „a jövőt is méhében hordozza".[14] Az egyik cikknek már a címe — *Nyomor*[15] — is sokatmondó, a másik[16] azért támadja a miniszterelnököt, mert 15 éve nem foglalkozik mással, minthogy a jelentős politikai kérdések elől kitérjen, s így — jegyzi meg a cikk írója — „a felső tíz vagy százezernek sejtelme sincs róla, hogy micsoda nyomorban élnek" mások.

Az arisztokráciával és lapjával, a Bartha Miklós szerkesztette *Ellenzék*kel vívott harca szintén demokratikus szelleméről tanuskodik. Az egy báli botrány (az egyik arisztokrata családból származó katonatiszt tisztiszolgájával végigtáncoltatta a város polgárlányait) kapcsán

[13] „E.K.Ú." 1889. X. 27.
[14] Szabó Gyula, *A munkáskérdés*, „M." 1890. II. 14.
[15] *Nyomor*, „M." 1889. I. 17.
[16] *A szegény ember Magyarországon*, „M." 1890. III. 2.

kipattanó összetűzés sajtócsatává, majd párbajjá fajul. (Maga Bródy is kénytelen kiállni.) Bródy lapja a gúny tárgyává tett középosztály védelmére kelve a nagy ősökkel hivalkodó úri rétegnek épp az előjogait vonja kétségbe; méghozzá olyan kíméletlenül, hogy a lap egyik előkelő származású rovatvezetője (Teleki László) megválik a szerkesztőségtől.

Irodalmi anyagát tekintve a *Magyarság* meglehetősen sokszínű és gazdag. A néha tíz-tizenhat oldalas lap állandóan közöl szépirodalmat. A rendszeresen megjelenő tárcanovellákon kívül regényekkel, elég sok verssel s még több színházi tudósítással igyekszik kielégíteni olvasói igényeit. Alig hat hónap alatt négy hosszabb regényt közöl folytatásokban. (Dosztojevszkij: *A kétlelkű Goljatkin* — *Árnyék* címen[17] —, A. Daudet: *Számüzött királyok*[18], Jókai: *Gazdag szegények*[19], B. Björnson: *A jó fiú*[20].) E tolmácsolások azt bizonyítják, hogy Bródy és kolozsvári íróbarátai állandóan nyomonkövették a korabeli világirodalom haladó törekvéseit; különösen a francia naturalizmust, ugyanakkor nem kerülte el figyelmüket az északi irodalom, illetve az orosz irodalom sem. Mint ismeretes, ez a termékenyítő hatás Bródy írói munkásságának későbbi szakaszában is megmutatkozik. Nemcsak az első Dosztojevszkij-regényfordítások között kell számon tartanunk az itt megjelent regényt, de — tudomásom szerint — *A kétlelkű Goljatkin* első magyar fordítása is egyben.

Az emberi lélek szenvedélyeinek finom ábrázolása ragadja meg Bródyt Daudet művészetében is, s az előbb említett regényén kívül elbeszéléseiből (*A chenillei utolsó kenet*[21], *M... herceg halála*[22]), sőt cikkeiből (*A veszedelem*[23]) is olvashatunk. Természetesen, Zola (mint tudjuk, Bródy mesterének tekintette a nagy francia írót) itt sem marad el. A személyes szimpátia hangoztatása közben azonban nem szabad megfeledkeznünk arról sem, hogy a múlt század végén formálódó realista magyar próza elválaszthatatlan a naturalizmustól. A naturalizmus ugyanis e fiatal írócsoport számára a valóságközelséget, a szociális érdeklődést jelentette elsősorban. Ha az író — fogalmazza meg a *Magyarság*-ban az egyik cikkíró (valószínű Bródy) — „szegény asszonyról ír igaz színekkel és határozott kontúrokkal: ez naturalizmus!... A naturalizmus nem új vallást, még csak nem is igazi reformációt jelent az irodalomban, mégis úgy nézik, mint egy eretnek szektát, valóságos *inquisitio folyik ellene*". És mindez azért, mert „új", mert „más".[24]

A lap egyébként eléggé eklektikus. A „durva valóság" sötétebb színeit az erősen érzelmi hangoltságú Musset-versek (*Egy decemberi*

---

[17] Dosztojevszkij, *Árnyék*. Ford. Malonyay Dezső, „M." 1889. X. 17. (folyt.).
[18] A. Daudet, *Számüzött királyok*, „M." 1889. X. 17. (folytatásokban).
[19] Jókai Mór, *Gazdag szegények*, „M." 1890. I. 1. (folytatásokban). A budapesti „Nemzet"-ben ugyanekkor jelenik meg.
[20] B. Björnson, *A „jó fiuú"*, „M." 1890. I. 1. (folytatásokban).
[21] Daudet, *A chenillei utolsó kenet*, „M." 1890. I. 7.
[22] Daudet, *M... herceg halála*, „M." 1890. IV. 1.
[23] Daudet, *A veszedelem*, „M." 1890. I. 11.
[24] *Izmusok*, „M." 1889. XII. 10.

éjen, *A látomány)*[25], Victor Hugo romantikus költeményei *(Dal, A szellem négy széléből, Dal a leányomnak, Fahordó leányka)*[26] élénkítik. S ha már a francia irodalomnál tartunk, említsünk meg egy Coppée-írást[27], egy Maupassant-novellát[28], úgyszintén több cikk is foglalkozik az egyik Dumas-darab kolozsvári bemutatójával.[29] Egy másik alkalommal a sablonokba merevedett formákat levetkőző Strindberget tekinti mintaképnek, azt az írót, akinek „dialógusai nincsenek mintákra szabva", s akinek fő törekvése a kor bűnei ellen folytatott elkeseredett harc.[30] Említsük meg végül, hogy a nagy perzsa epikus költő, Firduszi híres művéből (a *Sahna-méhjá*-ból) lefordított részlet a keleti irodalmak rendszeres fordításának egyik korai megnyilvánulása.[31] Külön ki kell emelnünk Thury Zoltán itt megjelent írásait. A színészkedő, majd a falusi magányba visszahúzódó fiatal Thury — mint a Kovács Dezsővel folytatott gazdag levelezéséből, illetve egykori kolozsvári lapok hasábjain megjelent írásaiból kitűnik — állandó kapcsolatot tartott fenn ezen újságokkal; így a *Magyarság*-gal is.

Mint Rejtő István is felhívja rá a figyelmet nemrég megjelent monográfiájában[32], Thury ekkor írott elbeszéléseiben már „ott lüktet a megfigyelt élet egy-egy mozzanata". Valóban, a pontos megfigyelés jellemző ezekre az írásokra, de e balladás hangulatú kis történetek — érzésem szerint — többről is árulkodnak: a monográfia írója által hiányolt mélyebb emberi kapcsolatokba is be-bevilágítanak. Mennyire megrázó például a haldokló parasztasszony és a harctéren elpusztult fia története *(Az utolsó levél)*[33], vagy a hazatérni akaró asszony tragikus halála *(Hazatért)*[34]. A családi élet atmoszférájában lejátszódó egyéni tragédiákból a harcterek fájdalmait, a megkínzott, megalázott kisemberek gyötrődését is kiérezzük. Az utcára került színész (ezt az írást még akkor elküldte Thury Bródy lapjának, nem két év múlva jelenik tehát meg)[35] sorsába csakugyan saját hányattatásának élményeit sűríti bele, de a korra jellemző művészsors-tragédia is ez a monológ. *A tanár úr* szolgája olyan környezetben él, hogy valósággal „megreszket, ha véletlenül egy őszinte szó szalad ki a száján"[36], egy másik karcolatában pedig a kétségbeejtő helyzetbe került anya majdnem élő bábnak ajánlja fel kisgyerekét, csakhogy öt forinthoz jus-

---

[25] A. de Musset, *Egy decemberi éj*, „M." 1889. XII. 24.; *A látomány*, „M." 1889. XII. 24.

[26] Victor Hugo, *Dal*, „M." 1889. XII. 8.; *A szellem négy széléből; Leányomnak; Fahordó leányka*, „M." 1889. XII. 29.

[27] Fr. Coppée, *A kis Wolf fapapucsai*, „M." 1889. XII. 29.

[28] Maupassant, *A párbaj előestéjén*, „M." 1889. X. 26.

[29] b., *Clemenceau* (Dumas darabjána kolozsvári bemutatójáról), „M." 1889. XI. 1., 2., 17.

[30] *Egy érdekes író (Strindberg)*, „M." 1889. XI. 28.

[31] Firduszi, *Zahák és atyja története*. Perzsából ford. Erődi Béla. „M." 1889. XII. 24.

[32] Rejtő István, *Thury Zoltán*, Bp. 1963. 27. lap..

[33] Zoltán (Thury Zoltán), *Az utolsó levél*, „M." 1890. i. 16.

[34] Zoltán (Thury Zoltán), *Hazatért*, „M." 1890. XII. 5.

[35] Thury Zoltán, *A színész*, „M." 1890. III. 23.

[36] Zoltán (Thury Zoltán), *A tanár úr*, „M." 1890. III. 9. 12. 16.

son[37]. Jellemző egy hétgyerekes munkáscsaládról elmondott története is[38]. A zsákhordásba belepusztult apa és az őt körülvevő napszámosok azt a világot hozzák közel, amelyben egy szimpla koporsó elkészítése is gond. Milyen lehangoló és felháborító is egyben a szegények keserű életbölcsessége: „Kár a szegénynek élni!", milyen mély sebet hagy lelkünkön ez a nyomorúság[39].

Egyik, a faluról írott tárcájában gúnyosan jegyzi meg: „Gyarapodtam életfilozófiában. Ne beszéljen előttem senki tavaszról meg csöndes kis faluról, mert előtte is kijelentem, hogy kinevetem"[40].

(Úgy vélem, hogy a *Magyarság*ban, valamint a többi kolozsvári lapban megjelent Thury írások alaposabb számbavételével még árnyaltabbá lehetne tenni a Thury Zoltán pályakezdéséről kialakított képet.)

Az egyes művekben vissza-visszatérő falusi idill kigúnyolásával találkozunk egy másik (ugyanebben a számban megjelent) cikkben is. „A lehető legkönnyebb valami a mai világban — írja a cikk szerzője — amikor arra adja az ember a fejét, hogy elkövet egy népszínművet. S miután, hogy könnyű dolog, csinálják is nyakra-főre."[41] Az ilyen és ehhez hasonló kijelentések bizonyos fokig kockázatosak is voltak, hisz — mint Ignotus írta néhány év múlva, a népiesség és a modernség viszonyát vizsgálva — a „népiességgel üzérkedő tehetségtelenség szinte a magyarságot is magához lapította".

Már az eddigiek során is megfigyelhettük a polgári életformát megszólaltató irodalom központba állítását. Ennek a törekvésnek a jegyében alakul ki az a szorosabb kapcsolat, amely a *Magyarság*ot a konzervatív irodalomnak hadat üzenő irodalmi laphoz, a *Hét*hez fűzte. Hétről-hétre foglalkozik a haladó polgári irodalom eme fontos fórumával, gyakran közöl is az ott megjelent írásokból. (Kiss József lapjának első száma meg se jelenik még, s a *Magyarság* előre leközöl egy-két érdekes írást.)

Ez a polgári radikális szemlélet mutatkozik meg a lap hasábjain megjelent, a városi életre felfigyelő versekben is. A kifejlődött polgári társadalom jellegzetes munkás-figuráival találkozunk például Palágyi Lajos — művészileg egyébként gyenge — verses regényében, a *Proletárok*ban[42], vagy egy másik, „sápadt arcú" munkásokat bemutató versben[43].

Végül említsük meg, hogy a *Magyarság* könyvszemle rovatában is igyekezett valóraváltani célkitűzéseit, propagálni a haladó irodalmi törekvéseket. A többi között elismerően ír Iványi Ödön erős társadalmi bírálatot tartalmazó regényéről, *A püspök atyafiságá*ról, előtérbe állítva az író éles megfigyelőképességét, bátor szókimondását.

---

[37] Zoltán (Thury Zoltán), *A baba anyja*, „M." 1890. II. 23.
[38] Zoltán (Thury Zoltán), *Történet egy kis utcából*, „M." 1889. XII. 1.
[39] Zoltán (Thury Zoltán), *Örök sebek*, „M." 1889. XII. 19.
[40] Zoltán (Thury Zoltán), *Tárca a faluról*, „M." 1890. I. 26.
[41] T-ny, *Népszínmű csinálás*, „M." 1890. I. 26.
[42] Palágyi Lajos, *Szerelem* (Részlet a szerző *Proletárok* című verses regényéből), „M." 1889. XII. 30.
[43] Endrődi Sándor, *Nyomdában*, „M." 1889. XI. 16.

S a hiányzó „melegségért" nem a regény íróját teszi felelőssé — mint a hivatalos irodalomkritika — hanem magát a „rendszert"[44]. Ferenczi Zoltán írásainak közlésével sokat tett a lap Petőfi kultusza érdekében is: állandóan figyelemmel kísérte a Petőfi-kutatásokat, sürgeti a Petőfi-bibliográfiát, ismeretlen Petőfi-verseket közöl.

Mint már említettem, Bródy Sándornak ez a lapja is hamar megszűnt: 1890 áprilisában beleolvadt a Korbuly József szerkesztette *Erdélyi Híradó*ba, Bródy Sándor pedig itthagyja Kolozsvárt. E két újság teljesítménye így is figyelemre méltó. A velük való foglalkozás nemcsak irodalomtörténeti, hanem sajtótörténeti szempontból is érdekes és hasznos.

MATERIALUL BELETRISTIC A DOUĂ GAZETE CLUJENE DE LA SFÎRŞITUL SECOLULUI TRECUT

(Rezumat)

Săptămînalul literar *Erdélyi Képes Ujság* (5. V. 1889—27. X. 1889) — deşi avea un nivel destul de scăzut — a reuşit să-şi formeze un oarceare profil. Cotidianul de dimineaţă *Magyarság* (17. X. 1889—1. IV. 1890) apărut în 8—10 pagini, nu era ziar literar, dar în paginile lui găsim un material foarte bogat. A publicat literatură maghiară modernă şi totodată literatură universală progresistă (franceză, rusă etc.).

Ambele ziare au avut ca redactor pe renumitul prozator, scriitor dramatic şi publicist maghiar Bródy Sándor.

БЕЛЛЕТРИСТИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ ДВУХ КЛУЖСКИХ ГАЗЕТ КОНЦА ПРОШЛОГО СТОЛЕТИЯ

(Резюме)

В конце прошлого столетия печатались в Клуже среди других и две газеты, которыми автор занимается в настоящей статье: литературный еженедельник *Erdélyi Képes Ujság* (5. V. 1889—27. X. 1889 гг) и утренняя ежедневная газета *Magyarság* (17. X. 1889—1. IV. 1890).

Обе газеты имели в качестве редактора известного венгерского прозаика, драматурга и публициста Броди Шандора.

LA CONTRIBUTION AUX BELLES-LETTRES DE DEUX JOURNAUX DE CLUJ À LA FIN DU SIÈCLE DERNIER

(Résumé)

À la fin du siècle dernier ont paru à Cluj, entre autres, deux publications périodiques de langue hongroise dont s'occupe le présent article: l'hebdomadaire littéraire *Erdélyi Képes Ujság* (5. V. 1889—27. X. 1889) et le quotidien du matin *Magyarság* (17. X. 1889—1. IV. 1890).

Les deux publications avaient pour rédacteur le prosateur, auteur dramatique et publiciste hongrois bien connu, Bródy Sándor.

---

[44] Lipcsey Ádám, *Iványi Ödön: A püspök atyaisága,* „M." 1889. XI. 26.

UN FENOMEN FONETIC DIALECTAL: ROSTIREA LUI *Ș* CA *S* ȘI *J* CA *Z* ÎN GRAIURILE DACOROMÂNE. VECHIMEA ȘI ORIGINEA FENOMENULUI*

de

MIRCEA BORCILĂ

I. Pentru explicarea fenomenului va trebui să luăm mai întîi în discuție ipotezele formulate pînă acum, precum și altele posibile.

1. Locuitorii satelor respective ar fi greci insulari colonizați și românizați (Weigand)[1].

Argumente: a) neogrecii nu au în limbă pe *ș* și *j*, iar cînd vorbesc o limbă străină nu îi adoptă; b) s-au atestat colonizări de greci insulari în Banat[2].

Contraargumente: a) răspîndirea anterioară a fenomenului, mult prea largă pentru a putea fi pusă pe seama acelor coloniști greci; b) existența grupului masiv din Oltenia.

Ipoteza a fost abandonată și de Weigand și trebuie eliminată din discuție.

2. „Ei sînt ceangăi românizați" (Weigand)[3]. Weigand consideră că acest lucru „este foarte simplu de dovedit" și argumentează: a) „tipul evident de ceangăi" al unor locuitori din satele cu *s* mehedințene; b) românizați, ceangăii din Moldova păstrează pe *s* și *z* (pentru *ș* și *j*).

---

* Alte aspecte ale problemei le-am tratat în „Cercetări de lingvistică", X (1965), nr. 2, p.329—386.

[1] „Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache", Leipzig, III (1896), p. 231.

[2] Weigand nu știa aceasta cînd își formula ipoteza. Cf. „Jahresbericht", IX, p. 131. Vezi pentru colonizările în Banat: Silviu Dragomir, *Vechimea elementului românesc și colonizările streine în Banat*, în „Anuarul Institutului de istorie națională a Universității din Cluj", III (1924—1925), p. 289 și urm.; Șt. Manciulea, *Elemente etnice așezate în Banat între anii 1000—1870*, în „Revista Institutului social Banat-Crișana", Buletinul istoric, XI (1943), nr. XI—XII; Dr. Nicolae M. Popp, *Populația Banatului în timpul lui Iosif II*, în „Lucrările Institutului de geografie al Universității din Cluj" (Timișoara), VII (1942), p. 347—401; Vasile Tulescu, *Românii din Banat și raporturile lor cu populația alogenă*, în „Buletinul Societății Regale Române de Geografie", tom. LX (1941), p. 143—228, LXI (1942), p. 205—264; Karl Freiherr v. Czoernig, *Ethnographie der oesterreichischen Monarchie*, III-er Bd., Wien, 1855 (cf. harta cu colonizările între 1702—1792).

[3] „Jahresbericht", IX, (1902) p. 131.

El presupune că „bufenii din Mehedinți și Gorj trebuie să fi fost imigrați și că cele 4 sate cu *s* bănățene provin din satele cu *s* învecinate din Mehedinți"[4].

Primul argument îl eliminăm, ca neconcludent.

Fenomenul care ne preocupă constituie cea mai caracteristică particularitate fonetică a unui subdialect al dialectului ceangău (subdialectul de nord, cuprinzînd cîteva sate din jurul Romanului). Asupra originii acestei rostiri s-a discutat mult în literatura de specialitate maghiară[5]. Conform unor păreri mai noi, acceptate în mod unanim astăzi, rostirea e un arhaism: prin secolele XI—XIII se pare că exista o populație maghiară al cărei dialect se caracteriza prin inexistența lui *ș* și *j* și pronunția *ț* pentru *č*[6]. Vorbitorii acestui dialect au locuit în „ținuturile Tisei și Someșului"[7].

Un contact teritorial într-o epocă atît de îndepărtată ori proveniența locuitorilor satelor cu *s* mehedințene din această populație nu se poate dovedi[8].

Argumentul hotărîtor împotriva acestei ipoteze este faptul că prin ea nu se poate explica existența satelor cu *s* din Banat. Aceste sate nu provin din satele din Mehedinți, cum susținea Weigand[9]. Pe de altă parte, ele nu pot proveni nici direct din ceangăii la care se atestă această particularitate. Primele deplasări ale unor grupuri de „ceangăi" în Banat datează din secolul al XVIII-lea și este foarte puțin probabil ca aceștia să fi cunoscut fenomenul: satele întemeiate de ei în Caraș-Severin, Timiș și Torontal sînt cunoscute[10].

3. Căutînd originea satelor cu *s* din Moldova, Weigand emite, pe

---

[4] „Jahresbericht", XV, (1908), p. 140—141.

[5] Cf. bibliografierea prof. Szabó T. Attila, *A moldvai csángó nyelvjáráskutatás története*, în „Magyar Nyelvjárások", V, p. 3—38 și un studiu în manuscris al prof. Márton Gyula despre istoricul cercetărilor ceangăilor. Pentru stadiul actual al fenomenului la ceangăii din Moldova vezi Szabó T. Attila, *A kolozsvári magyar egyetem munkaközösségének nyelvföldrajzi kutatásai a moldvai csángóság körében*, în „Magyar Nyelv", XLIX, p. 508—514 și idem, *Cercetări asupra graiului popular al ceangăilor din Moldova*, în „Cum vorbim", III (1951), 2, p. 31—33.

Pentru urmărirea evoluției rostirii sub influența graiurilor românești vezi: Márton Gyula, *Cîteva aspecte ale influenței limbii române în lexicul graiului ceangău din Moldova*, în SCL, VI (1955), p. 331—337; Vl. Drimba, *Materiale pentru studiul raporturilor lingvistice romăno-maghiare*, în CL, V (1960), nr. 1—2, p. 115—130 ș. a.

[6] Cf. Hegedüs Lajos, *Moldvai csángó népmesék és beszélgetések*, Budapest, 1952, p. 18. Notăm că în Banat și Oltenia nu se întîlnește și rostirea *ț* pentru *č* (deși sunetul $č = t + ș$, deci ar trebui $t + ș > t + s = ț$).

[7] Cf. Lükő Gábor, *A csángók kapcsolatai az erdélyi magyarsággal*, în „Néprajzi Füzetek", 3, Budapest, p. 26 și cel mai recent studiu al problemei: Bakó Géza, *Contribuții la problema originii ceangăilor*, în „Studii și articole de istorie", IV (1962), p. 37—41.

[8] Vezi mișcările ceangăilor la Bakó Géza, *op. cit.*, p. 39—40. Pentru primii maghiari în Banat și Oltenia, vezi Șt. Manciulea, *op. cit.*, p. 334—335.

[9] Vezi mai jos p. 122.

[10] Cf. Silviu Dragomir, *op. cit.*, p. 291; Șt. Manciulea, *op. cit.*, p. 377—378 și 381—383. Pentru numele de „ceangăi" vezi Horger Antal, *A csángó nép és csángó név eredete*, în „Erdélyi Múzeum", XXII, p. 65—80 și 125—137.

baza primilor cercetători maghiari, ipoteza originii cumane a ceangăilor. Ipoteza este susținută și argumentată de Munkácsi Bernát, în 1902, prin materialul de limbă din *Codex Cumanicus*[11].

Teza originii cumane a vorbitorilor cu *s* din Banat și Oltenia ar putea fi susținută prin prezența îndelungată a cumanilor pe teritoriul acestor sate[12] și prin faptul că limba cumană a lăsat numeroase urme în toponomastica ținutului: *Coman, Comănești, Basarabi, Găman* etc.[13] Cercetătorul maghiar Melich János dovedește însă că rostirea cu *s* nu are nimic comun cu limba cumană și că grafia din *Codex Cumanicus* nu reflectă o particularitate a limbii cumanilor[14].

Deci și această ipoteză trebuie respinsă.

4. Are fenomenul acesta vreo legătură cu cel analog prezent la aromâni și istroromâni?

Atît la aromâni cît și la istroromâni, pe lîngă rostirile *s*<*ș*, *z*<*j*, se întîlnește și rostirea *ț* pentru *č*[15]. La istroromânii din Sușnievița consoanele *s* și *ș* nu sînt diferențiate în vorbire, iar *ș* are o nuanță palatală foarte vizibilă. Aci fenomenul e de dată relativ recentă și se datorește graiului venet. (Pe la sfîrșitul secolului trecut el cunoștea o eflorescență deosebită în Istria[16].) Or, e exclus ca după „molipsirea de la graiul venet" să mai fi existat un contact de populație de o asemenea amploare cu românii din nordul Dunării.

La aromâni rostirea cu *s* se întîlnește în Olimp și s-a dezvoltat independent de fenomenul analog din Istria; se datorește, probabil, influenței neogrecești[17].

---

[11] G. Weigand în „Jahresbericht", IX, p. 133; Munkácsi B., în „Ethnographia", [Budapest], XIV (1903), p. 54—56.

[12] În Oltenia cumanii stau aproape două secole (1057—1241). Cf. pentru aceasta Al. Papadopol-Calimach, în „Analele Academiei Române", S. II, t. VII (1886), p. 150; C. C. Giurescu, *Istoria românilor*, I, Buc., 1946, p. 311. Pentru prezența cumanilor în Banat vezi Victor Motogna, *Banatul românesc în cele dintîi veacuri ale stăpînirii unguresti* (Epoca arpadiană 1030—1301), în „Revista Institutului social Banat-Crișana", Buletinul istoric, XI (1943), nr. XI—XII, p. 258—262 și Șt. Manciulea, *op. cit.*, p. 335.

[13] Vezi și D. Buzatu, *Etnicul oglindit în toponimia olteană*, în „Mitropolia Olteniei", XIV (1962), nr. 56, p. 334—341; I. Conea-I. Donat, *Contribution à l'étude de la toponymie petchénègue-comane de la Plaine roumaine du Bas-Danube*, în vol. „Contributions onomastiques", București, 1958, p. 139—169.

[14] Cf. „Ethnographia", [Budapest], XIV (1903), p. 52—54.

[15] S. Pușcariu, *Studii istroromâne*, II, Buc., 1926, p. 332—333; Th. Capidan, *Aromânii. Dialectul aromân*, Buc., 1932, p. 334—335; G. Weigand, *Die Sprache der Olympo-Walachen nebst einer Einleitung über Land und Leute*, Leipzig, 1888, p. 52—53.

[16] S. Pușcariu, *op. cit.*, p. 121; Al. Philippide, *op. cit.*, p. 215. Pentru atestarea recentă a fenomenului la istroromâni și originea lui, cf. E. Petrovici și P. Neiescu, *Persistența insulelor lingvistice. Constatări făcute cu prilejul unor noi anchete dialectale la istroromâni, meglenoromâni și aromâni*, în CL, IX (1964), nr. 2, p. 189, 192 (cu indicatii bibliografice).

[17] Capidan, *op. cit.*, p. 335, nu explică fenomenul. Cf. și Weigand, *Die Sprache* . . ., p. 52 și Pușcariu, *Studii istroromâne*, II, p. 333.

Excluzînd deci posibilitatea unei influențe externe, *trebuie să admitem că rostirea aceasta reprezintă un fenomen fonetic dacoromân.*

II. Punîndu-și problema stabilirii teritoriului inițial care a cuprins fenomenul și pornind de la premiza că satele cu *s* trebuie să aibă o origine comună, Weigand afirmă că „patria comunelor cu *s* din Banat trebuie căutată în Oltenia", „fără nici o îndoială". Argumentele sale: a) se atestă istoric emigrări din Mehedinți în Banat; b) cele două grupuri de comune sînt foarte apropiate; c) „dacă cineva vrea să vorbească de o dezvoltare de sine stătătoare fără influența unui element străin, atunci trebuie să presupunem că aceasta s-a petrecut în masa compactă a comunelor din Mehedinți"[18]; d) „dacă vorbitorii ar fi locuit în trecut într-o singură localitate x și dacă acolo s-ar fi transformat toți *š* și *ž* în *s* și *z*, atunci ar fi trebuit să se pronunțe și *zoi*... (în Banat n. n.). Ei au preluat... dialectul bănățean într-un timp cînd acesta a fost deja relativ dezvoltat și au înlocuit pe toți *š* și *ž* din el cu *s* și *z*, păstrînd dimpotrivă pe *ś* și *ź*"[19]. Aceeași „influență din Oltenia în Banat", prin emigrări, este presupusă și de Mihail C. Gregorian[20].

Se atestă într-adevăr imigrări din Oltenia, dar dintr-o epocă tîrzie (sec. al XVIII-lea)[21], cînd satele cu *s* bănățene aveau cîteva sute de ani de existență documentară *pe locurile de azi*[22]. Cei ce au venit din Oltenia, „bufenii", s-au așezat în sate care ne sînt cunoscute[23] și chiar dacă s-au dispersat, ei se pot delimita și astăzi în Banat. În nici un caz locuitorii satelor bănățene cu *s* nu pot fi considerați *bufeni*.

Pe de altă parte, o cercetare faptică oricît de minuțioasă orientată după acest principiu nu poate duce la nici un rezultat. Cu argumente similare s-ar putea „susține" și teza contrară, a unei transmutări din Banat în Oltenia[24]. Esențial și hotărîtor pentru explicarea genetică a

---

[18] „Jahresbericht", VII, p. 51.

[19] „Jahresbericht", III, p. 230.

[20] Mihail C. Gregorian, *Graiul și folclorul din Oltenia nord-vestică și Bănatul răsăritean*, in „Arhivele Olteniei", XVIII, nr. 97—100, p. 240; vezi și p. 210 și p. 261—262.

[21] Cf. F. Griselini, *Geschichte des Temeser Banats*, Wien, 1780, p. 185 (primele emigrări sînt înregistrate în anii 1765—67 și 1775); vezi și S. Dragomir, *op. cit.*, p. 290—291; G. Popovici, *Istoria românilor bănățeni*, Lugoj, 1904, p. 335—352; P. Drăgălina, *Din istoria Banatului Severin*, III, Caransebeș, 1902, p. 109—110 (înainte de 1720 sînt atestați „cărbunari munteni stabiliți în jurul Bocșei vechi"); N. Iorga, *Observații și probleme bănățene*, București, 1940, p. 47—48: „Cred că în timpul noului război din 1737—39 s-au dus cei dintîi olteni..."; apoi la p. 49: „prima imigrație din Oltenia adeverită documentar e în 1770".

[22] Czerova — 1433 (Csánki, *Magyarország történelmi földrajza a Hunyadiak korában*, II, Budapest, 1890, p. 100); Visag 1371, 72 (S. Dragomir, *op. cit.*, p. 279) etc.; vezi și Pesty Frigyes, *Krassó vármegye története*, II, Budapest, 1883.

[23] Există vreo 18 sate de bufeni în Banat (date la Damian Izverniceanu, *Oltenii din Banat. Bufenii sau Țăranii și originea lor*, Caransebeș, 1935 și N. Iorga, *op. cit.*, p. 49): Rusova Nouă, Sin Mioai, Satul Nou, Moldavița, Văliug, Bocșa, Comloș etc. Despre așezarea oltenilor în Banat și etimologia cuvîntului „bufeni", vezi și Pia Gradea, *Note și etimologii*, in CL, II (1957), p. 305—307.

[24] Vezi P. Drăgălina, *op. cit.*, p. II și studiile de sinteză ale lui I. Nistor, *Emigrările de peste munți*, in „Anal. Acad. Rom.", Seria II, tom. XXXVII (1914—1915),

unui proces fonetic de amploarea și durata celui pe care-l discutăm este nu o localizare primară a lui, ci urmărirea evoluției spațio-temporale a fenomenului respectiv. Această cerință implică delimitarea *ariei active* („aria de origine") de *ariile de împrumut* (sau „de propagare ulterioară" a fenomenului[25]) și circumscrierea ariilor cedate de fenomen.

Pentru rezolvarea acestor probleme dispunem astăzi de două posibilități: atestările anterioare ale fenomenului și statistica fonologică.

O comparație între cele trei momente în care fenomenul a fost urmărit pe teren (1895—1898 — Weigand; 1938 — Mihail C. Gregorian; 1960—1963) evidențiază un proces de involuție marcat printr-o reducere însemnată a gradului de frecvență a fonemelor *s* și *z* și o netă restrîngere teritorială. În 1963 nu se mai rostea cu *s* în Visag (punctul cel mai de vest atestat în Banat)[26], *Orzești, Sohodol, Cloșani, Mărășești, Șiroca* și *Sfodea* (punctele din extremitatea estică și sudică a ariei oltenești)[27]. Destrămarea unității de pronunție și reducerea gradului

p. 815—865 și *Rumänische Wanderungen aus Siebenbürgen*, Bucarest, 1911 (Extras din „Revue Historique du Sud-Est Européen", XVIII, p. 140—156). Se cunosc emigrări masive din Banat în Oltenia în jurul lui 1700, în timpul războiului dintre turci și austrieci, și după aceea cînd Banatul trece sub stăpînirea austriecilor și încep colonizările străine (1718). O parte din satele mehedințene cu *s* sînt formate din multe familii venite din Banat: Balta este o așezare reîntemeiată pe locurile fostului sat Criva, de către familia unui bănățean, *Pătru Medonea*. (Un document, scris cu chirilice de Popa Constantin Bălteanu la anul 1826, ne-a fost pus la dispoziție de Petre Neacșu. Vezi și Slătinescu-Sever, *Mehedințul și cetatea Severinului*, I, 1912, p. 54). Familiile cele mai vechi din Malarișca (*Tătucu* și *Dirpeș*) sînt venite de peste munți (din *Bolvașnița* — unde Gregorian înregistrează pronunții *ș* < *s*); vechile familii ale Păuleștilor și Comăneștilor din Gornești sînt venite din Bolvașnița și Banatul sîrbesc (vezi P. I. Dinulescu, *Contribuții la monografia satului Gornenți*, în curs de publicare); familia Drăghicescu din satul Godeanu de Munte, întemeiat acum 100 de ani, se trage din *Bogiltin* (unde Gregorian a atestat și rostirea cu *s*). Vezi și Gregorian, *op. cit.*, p. 238—239; bănățeni din regiunea Crușovăț — Cuptoare — Iablanița s-au stabilit în Gornenți, Costești, Malarișca.

[25] Vezi discuțiile Colocviului de dialectologie romanică din aprilie 1956, în „Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg", 35 (1957), nr. 5—6, p. 231—357.

[26] Afirmația lui Hodoș că Visagul aparținea comunelor cu *s* este confirmată de răspunsul învățătorului Liviu Iancu, din această comună, la *Chestionarul lui Hasdeu* (13 martie 1885). La chestiunea 42: „Poporul de acolo nu amestecă pe *j* cu *ș* întrebuințînd pe una în loc de alta?" se răspunde: „Nu! Decît că în locul lui *ș* se aude tare des *s*, de ex. asa pentru așa, si pentru și, septe pentru șepte, sasă pentru șasă. („Chestionarul lui Hasdeu", vol. XVIII, p. 297—317; vezi Pia Gradea, *O culegere de cuvinte bănățene*, în „Materiale și cercetări dialectale", I [1960], p. 131—134).

[27] Cu toate acestea procesul nu trebuie considerat liniar și într-un singur sens. Mai slabă și îngrădită de influența graiurilor vecine și a limbii literare, a acționat și tendința opusă. Gregorian citează cîteva sate în plus, față de Weigand: Sfodea (unde pronunția „apare mai rar"), Podeni (unde coexistă „ambele pronunțări") și Ponoare, Gărdăneasa, Băluța și Ludu (unde rostirea este, de asemenea, „redusă"). Se pare că rostirea a cunoscut unele iradieri și în ultimii ani: satele Șipotul, Proitești, Valea Ursului, Gheorghești au fost contaminate parțial, iar în Mărășești rostirea a fost reintrodusă sporadic din Obîrșie; în Canicea și Săliște ea a fost adoptată de cîteva familii de țigani care nu mai rostesc pe *ș* și *j* nici în limba lor.

de frecvență a fonemelor *s* și *z* se pot urmări în cadrul unui singur sat. În 1895, Weigand nota că, în Banat, satul Cuptoare conserva cel mai bine rostirea cu *s* (alături de Ilova). Investigații proprii în fosta arhivă a Sfatului Popular al comunei Secul-Cuptoare ne-au adus în posesia unor documente oficiale dintre 1901—1911, redactate de *judele comunal* sau de alți *reprezentanți ai primăriei*, în care consoanele *ș* și *j* sînt folosite doar de cîteva ori (mai ales în forme hipercorecte), în rest fiind înlocuite cu *s* și *z*: „sedența", „sase sute Corone", „zoi", „pasunesze", „zude", „zurat", etc. (vezi fig. 1 și 2). Din discuțiile purtate cu bătrînii satului rezultă că, încă acum 20—30 de ani, aproximativ 80—85% din cuptoreni rosteau exclusiv cu *s* și *z*. Prin urmare, ca să se ajungă la situația de astăzi[28], a trebuit să aibă loc un proces de adoptare masivă a șuierătoarelor. Procesul se explică, în ultimă instanță, ca fiind rezultatul conjugării influenței graiurilor vecine cu acțiunea limbii literare.

Statisticile fonetice și fonologice efectuate relevă că rostirea cu *s* este mai viabilă în grupul satelor de munte din Mehedinți.

Aceste fapte, la care trebuie adăugate o serie de alte atestări ale fenomenului, ne fac să credem că aria de răspîndire a particularității a fost cîndva mult mai extinsă atît în Oltenia cît și în Banat[29]. Răspîndirea aceasta a rostirii cu *s* nu se poate pune pe seama trecerilor de populație dintr-o parte în alta a munților, oricît de numeroase și masive ar fi acestea.

Mișcările numeroase de populație ca și conviețuirea în valea Cernei superioare ne ajută să explicăm *altfel* existența simultană a fenomenului în cele două regiuni.

---

[28] Vezi „Cercetări de lingvistică", X (1965), nr. 2.

[29] O răspîndire mai largă a fenomenului în Banat a fost afirmată mai întîi de Hodoș în 1898 (*Cîntece bănățene. Cu un răspuns d-lui Dr. G. Weigand*, Caransebeș, 1898, p. 10—11). Weigand afirmă și el că „e posibil ca înainte particularitatea să fi fost mai răspîndită" („Jahresbericht", III, p. 229). Un alt argument în sprijinul acestei opinii aduce Pia Gradea (*O culegere de cuvinte bănățene*, p. 131): la Al. Viciu, *Glosar de cuvinte din graiul viu al poporului român*, „Analele Acad. Rom.", tom. XXIX, Mem. Sect. Lit., 3 — se găsește cuvîntul „năcăzit" (cules din satul Lățunaș, Comorîște, rn. Oravița, reg. Banat). Mihail C. Gregorian atestă rostirea cu *s* în satul Prisăcina, com. Bogîltin și numeroase cazuri de pronunții *ș*<*s*, în comunele Bolvașnița, Rusca, Iablanița, Cuptoare și Mehadia *op. cit.*, p. 262), pronunții care ar putea fi puse în legătură cu fenomenul nostru. Lucrul acesta ni-l confirmă înregistrarea unor fonetisme similiare în sate și la vorbitori care *au cunoscut*, în mod sigur, rostirea cu *s* și *z*, precum și *Glosarul de cuvinte dialectale din Banat* al lui Lucian Costin (în „Arhivele Olteniei", III, p.381 și urm.), care înregistrează, în „Mehadia și alte sate", formele: *slog* și *șlog* pentru *apoplexie* (<germ. *Schlag*). Tot la L. Costin găsim și formele: *săbac / șăbac* („cusătură") și *sîndar* (<*șîndar*<*jîndar* = „jandarm") pentru satul Ezeriș. (Forma *șușa* este probabil o asimilare. Cf. S. Pușcariu, *Limba română*, I, 1940, p. 409).

E sigur că fenomenul cuprindea o arie mai largă și în vestul Olteniei; Weigand descoperise urme ale rostirii pînă lîngă Turnu-Severin (în *Izvorul Bîrsei*).

Din discuțiile purtate în ultimul timp cu privire la particularitățile bănățenești din vestul Olteniei[30], reținem argumentația lui Marin Petrișor, care explică trăsăturile comune ca fiind rezultatul unei îndelungate „comunități de arie". Într-adevăr, timp de 300 de ani (1233—1526), cele două regiuni au făcut parte din aceeași organizație statală. Tismana a fost un timp capitala Banatului de Severin și toate satele oltenești de sub Mehedinți își au „dublurile" lor în Banat[31]. Chiar după scindarea politico-administrativă, legătura peste munți este permanentă; se știe, bunăoară, că la cea mai mică constrîngere din partea mănăstirii Tismana răzeșii Izvernei și ai satelor învecinate treceau muntele la rudele lor din Banat. Comunitatea social-istorică explică trăsăturile de limbă comune. Așadar fenomenul nostru nu trebuie considerat, *la origine*, nici bănățean și nici mehedințean — ci *comun* celor două regiuni care aparțineau aceleiași arii lingvistice.

III. În privința *vechimii rostirii* unele contribuții documentare a adus Mihail C. Gregorian. El atestă într-un document din 1845 forma „Prezna" (=Prejna) și conclude că, la acea dată, „trebuie să fi fost foarte răspîndită această pronunțare... ca să fi putut pătrunde și în acte"[32]. Descoperind, într-un alt document (1576, august 25, comuna Bolboși-Gorj), formele: „în zos de poena Babei" și „Bădsor ot Bolboș"[33], autorul notează: „Să fie, oare, dovada unei pronunțări alterate mult mai întinse în secolul XVI, care astăzi s-a restrîns numai în comunele citate? Numai pe baza acestor forme nu putem afirma ceva sigur"[34].

Credem că unele argumente de ordin documentar în sprijinul acestei ipoteze se pot aduce.

Toponimicul *Vizak* este atestat ca hotar al Jerszeg-ului în 1369; în 1678 și 1650 apare sub formele de *Vizak* și *Vizágh*. „În 1717 — la recensămînt numele apare alterat: *Vischui*... Korabinszky îl pronunță Wischak"[35]. Numele satului Costești apare scris în secolul al XV-lea *Kos(z)tesd* și *Kotesztes*[36]. Printre satele date în 1404 Anei, fiica lui

---

[30] Gr. Brîncuș, *Cercetări asupra unui grai de tranziție*, în „Rev. Univ. C. I. Parhon", Seria științe sociale și filologie, 1955, nr.2—3, p.197—206; Marin Petrișor, *Graiuri mixte și graiuri de tranziție. Cu privire la un grai mixt din nord-nord-vestul Olteniei*, în „Limba română", XI (1962), nr.1, p.88 și urm.

[31] P. Drăgălina, *Din istoria Banatului Severin*, P. I., Caransebeș, 1899, p.17; cf. și M. Petrișor, *op. cit.*, p.89.

[32] Documentul a fost găsit la înv. Al. Bunceanu din Nadanova. Notăm aici unele forme care ar putea avea o legătură cu fenomenul nostru, descoperite în urma unor cercetări la Arhivele statului din Turnu-Severin: *Gheorghe Usurelu* (Tribunalul jud. Mehedinți. *Opisul (...) de delele săvîrșite pe anii 1831—1838*, arhiva 3392); *Florea Urjiceanu* (idem, 1837); *cajan* (1834); *orj* (1836).

[33] Documentul la I. Bianu, *Documente românești*, I, Buc., 1907, p. 1.

[34] Mih. C. Gregorian, *Graiul...*, p.262, 263.

[35] Pesty Frigyes, *Krassó vármegye története*, II, Budapest, 1883, p.283; Johann Matthias Korabinsky, *Geographisch-Historisches und Produkten-Lexicon von Ungarn*, Pressburg, 1786.

[36] Csánki, *op. cit.*, vol.V, p.103.

Nawgul (Neagul?) de Recaş, întîlnim şi „satul lui Gorzo" (Gorju?)[37]. *Ruşova* apare permanent în documente cu formele: *Russova* şi *Ruszova*[38].

Aceste forme, atestate pentru localităţi care se înscriu în aria fenomenului sau în imediata apropiere a satelor în care se rosteşte astăzi cu *s*, pot proba în favoarea ipotezei emise de Gregorian.

Existenţa rostirii în secolele XV—XVI, pe un anumit teritoriu din Banat şi Oltenia, trebuie acceptată şi pe baza procesului evolutiv schiţat mai sus.

IV. Există două posibilităţi de explicare a fenomenului: 1. păstrarea lui *s* vechi latin popular; 2. dezvoltare internă regională[39].

Ipoteza unui stadiu latin popular păstrat, oricît ar părea de neverosimilă, nu poate fi exclusă din capul locului. Ea pune de acord caracteristicile cunoscute ale graiului din această regiune[40], cu un principiu de metodologie ştiinţifică acceptat unanim: dacă după o perioadă oarecare de timp un fenomen e atestat din nou pe acelaşi loc, fără ca să i se poată *dovedi* o altă provenienţă, trebuie să se admită că el a continuat neîntrerupt pe teritoriul respectiv. Explicaţia aceasta ar găsi şi unele puncte de sprijin atît în evoluţia fenomenului cît şi în fonetica istorică a limbii noastre. Ea ar putea fi acceptată dacă am poseda şi un alt caz în care o dentală urmată de *iot* latin popular să se fi păstrat nealterată — fie în dacoromână, fie în dialectele sud-dunărene. Nicăieri însă, pe teritoriul limbii române, dentalele nu au rămas la faza latină populară. Ipoteza aceasta trebuie respinsă pentru că nu explică acceptabil evoluţia formelor latine populare de tipul *jocum*: pentru a se ajunge la stadiul din graiul siflant (*zoc* în Oltenia şi *źoc* în Banat) a trebuit să se treacă prin faza *ĝ*; or, aceasta ar extinde nepermis acţiunea presupusei „legi" de conservare a siflantelor şi ar nega evoluţia lor paralelă.

---

[37] P e s t y F r. şi O r t v a y T., *Oklevelek Temes vármegye és Temesváros történetéhez*, Pozsony, 1896, diploma nr.204.

[38] Vezi lista alfabetică a comunelor Banatului menţionată în harta militară din 1772, la N i c o l a e P o p, *op. cit.*, p.268 şi urm.; K o r a b i n s k y, *op. cit.*, etc. Pentru interpretarea grafiilor maghiare citate am utilizat: K n i e z s a I s t v á n, *Magyar helyesírás története*, Budapest, 1959 şi B á r c z i G é z a, *Magyar hangtörténet*, Budapest, 1954.

[39] Prof. H e n r i J a c q u i e r ne-a sugerat să nu înlăturăm nici posibilitatea unui accident fonetic sau a unui defect de pronunţare generalizat. Un asemenea fapt s-a petrecut într-un dialect francez de pe valea Loirei, unde s-a generalizat pronunţia defectuoasă ($s < ş$) a unei familii princiare din Blois. Amintim şi explicaţia unui informator din Cuptoare, care consideră că această rostire provine din limbajul copiilor.

[40] Pentru „conservatismul fonetic" al graiului bănăţean confer şi două studii mai recente: I. S t a n, *Observaţii asupra evoluţiei ń > i în limba română*, în CL, IV (1959), p. 49 şi urm.; P. N e i e s c u, *Un arhaism în fonetismul din graiul bănăţean*, în CL, VIII (1963), nr.1, p.45 şi urm.

O dezvoltare regională *ș* > *s* și *j* > *z* poate fi plasată numai după reducerea africatelor *ĝ* și *dz* la *j* și *z*, căci altfel nu s-ar putea explica prezența formelor *źoc* și zoc (în Banat și, respectiv, Oltenia). Au putut trece la siflante numai șuierătoarele dure, iar variantele lor muiate, acolo unde au existat, au rămas neschimbate *(joc > zoc; źoc = źoc)*. Inovația ar trebui plasată și după durificarea lui *ș, j, s, z* în Banat și vestul Olteniei[41]. În acest caz, dacă se admite existența și răspîndirea rostirii în secolele XV—XVI (vezi mai sus), cronologia reducerii africatelor, propusă de I. Pătruț[42], ar trebui, poate, puțin modificată.

O evoluție fonetică de la șuierătoare la siflante nu este greu de admis și explicat: pentru ca o articulație palatală să inoveze este suficient ca vîrful sau rădăcina limbii să sufere o anumită deplasare. În cazul trecerii *ș>s* ar fi trebuit să se producă o deplasare a vîrfului limbii de la palat spre dinți. Este vorba de un proces de depalatalizare, care s-ar putea încadra unei tendințe mai generale ce se impune în limba română în urma influenței slave. Ca și în slavă, unele consoane palatale române își pierd timbrul palatal. Procesul se produce în mod inegal în diferitele graiuri teritoriale și este cunoscut faptul că astăzi în graiul bănățean consoanele *s, z, ț, ș, j* nu mai pot avea niciodată timbru palatal. Remarcăm că, în *această arie, tendința de depalatalizare a cuprins și unele labiodentale* (fi̯erb > ferb; vi̯erme > verme) și unele labiale (pi̯ept > pept)[43].

Prezența fenomenului în graiul bănățean poate fi argumentată pe baza unor comparații structurale între sistemele fonologice ale graiurilor românești.

Procesul schimbării fonetice[44] *ș>s, j>z* a trebuit: a) să cuprindă diferite etape de tranziție; b) să pornească de la o situație determinată, limitată, după care să se extindă și la alte poziții; c) să apară într-un anumit loc și apoi să se răspîndească teritorial. Numai pe baza faptelor înregistrate pînă acum aceste elemente nu se pot reconstitui.

---

[41] Vezi pentru aceasta o comunicare a lui Gr. Rusu, la Sesiunea științifică a Filialei Academiei R.P.R. din Cluj, dec. 1964, intitulată: O *inovație fonetică în subdialectul maramureșean. Durificarea africatelor č, ĝ.*

[42] I. Pătruț, *Contribuții slave și maghiare la formarea subdialectelor dacoromâne*, în CL, III (1958), p.70.

[43] Acad. E. Petrovici, *Problema moștenirii din romanica comună a corelației palatale a consoanelor în limba română*, în SCL, VII (1956), p.146; vezi pentru tendința de depalatalizare și acad. E. Petrovici, *Depalatalizarea consoanelor înainte de e în Muntenia, sud-estul Transilvaniei și în dialectul istroromân*, în CL, V (1960), nr.1, p.20.

[44] Cf. tratarea teoretică a problemei la A. Martinet, *Économie des changements phonétiques*, Berna, 1955; Al. Rosetti, *Les changements phonétiques*, Copenhaga-București, 1946; idem, *La phonologie et les changements phonétiques*, în „Mélanges linguistiques. Publiée à l'occasion du VIIIe congrès international des linguistes à Oslo, du 5 au 9 Août 1957", Buc., 1957, p.91—95; Stoiko Stoikov, *Cu privire la schimbările fonetice spontane în limbă*, în SCL, VIII (1957), nr.4 p.493—498.

E de presupus că inovaţia a apărut mai întîi în cuvinte care cuprindeau atît şuierătoarea cît şi siflanta şi că, într-o primă fază, ea a constat în tendinţa unei confuzii a celor două sunete într-un sunet intermediar.

Oricum, rostirea aceasta nu se poate explica printr-o influenţă lingvistică externă (cum a încercat Gustav Weigand). Ea reprezintă rezultatul unui proces intern de dezvoltare a limbii române, nestudiat ca atare pînă astăzi.

ОДНО ДИАЛЕКТАЛЬНОЕ ФОНЕТИЧЕСКОЕ ЯВЛЕНИЕ: ПРОИЗНОШЕНИЕ *Ş* КАК *S* И *J* КАК *Z* В ДАКО-РУМЫНСКИХ ГОВОРАХ. ДАВНОСТЬ И ПРОИСХОЖДЕНИЕ ЯВЛЕНИЯ

(Резюме)

Автор задаётся целью привести несколько новых данных к изучению диалектального фонетического явления.

Историческими и лингвистическими доводами оспариваются автором последовательные генетические объяснения Густава Вейганда, относившего это произношение на счёт иноязычных этнических элементов (неогреческих, чангэу, куманских) и опровергается существование какой-либо связи между этим явлением и аналогичным ему явлением, встречающимся у македонских румын, живущих в Олимпе, а также у истро-румын.

Прослеживание пространственно-временной эволюции изучаемого явления приводит автора к выводу, что площадь распространения исследуемой особенности была когда-то шире как в Олтении, так и в Банате. На основании восстановленного эволюционного процесса и некоторых написаний, засвидетельствованных в местностях, находящихся в площади распространения изучаемого явления или же в непосредственном соседстве с сёлами, где сегодня произносится *s* вместо *ş*, утверждается существование данного явления в XV и XVI столетиях.

Так как гипотеза существования сохранённой народной латинской стадии не объясняет в достаточной мере эволюции форм типа jocum и не может опираться ни на один другой случай, когда зубной звук, находящийся перед *ĭ*, остался бы неискаженным, автор делает вывод, что данное произношение представляет собой результат внутреннего процесса развития румынского языка.

UN PHÉNOMÈNE PHONÉTIQUE DIALECTAL: LA PRONONCIATION DE *Ş* COMME *S* ET DE *J* COMME *Z* DANS LES PARLERS DACOROMANS. ANCIENNETÉ ET ORIGINE DU PHÉNOMÈNE

(Résumé)

L'auteur se propose de contribuer à l'étude de cet intéressant phénomène phonétique dialectal.

Il combat, par des arguments d'ordre historique et linguistique, les explications génétiques données par Gustav Weigand, qui attribuait l'origine de ce type d'arti-

culation à des éléments ethniques étrangers (néo-grecs, tchangos, comans) et il infirme l'existence d'un rapport quelconque entre ce phénomène et son analogue chez les Aroumains de l'Olympe et les Istro-Roumains.

L'examen de l'évolution du phénomène dans l'espace et dans le temps conduit l'auteur à la thèse que l'aire d'extension de cette particularité fut autrefois beaucoup plus vaste, tant en Olténie que dans le Banat. S'appuyant sur le procès évolutif reconstitué et sur certaines graphies attestées pour des localités sises dans l'aire du phénomène ou à proximité immédiate des villages où l'on prononce aujourd'hui *s* pour *ș*, l'auteur soutient l'existence du phénomène déjà aux XV^e et XVI^e s.

Comme l'hypothèse de la conservation d'un stade latin populaire n'explique pas de façon plausible l'évolution des formes du type *iocum* et qu'elle ne peut être appuyée par aucun autre cas où une dentale suivie de yod serait demeurée inaltérée, l'auteur conclut que cette prononciation représente le résultat local d'un procès interne d'évolution de la langue roumaine.

Protocol

Luându-să în faţie antistei comunale şi
representanti fiind de faţie cu mai mulţi
poporani hotărînd în casa comunală despre
inlazu comunal că oile sănu meargă în locu
otărît anume în pasunea boilor şi a vacilor
dara mai cu samă în cirşie nici o viţă nu iertat
pana la vremea de ţiarina să opreste
dara acela om care îndrăzneste a pasuna vitele
în locu oprit den ziua de az să vina pedepsit
de oie 10 f. întîia data a 2 lia 20 f.
dara de vaca în pasune boilor daca să aflà
40 f. întîia dată a 2 lia 80 filer
şi protocolu să încheie în faţia subscrişilor

Cuptória. Szekul 27/9 Martie April 1911

Petru Tumaş jude

Janos Groza jurat

Petru Vlasu jurat

[illegible]

Miuzi Marcu

Iosim Trandafir

Marcu Bulucu

Petru Thodor

[illegible]

Ion Popa

[illegible]

Simon Petru

Fig. 1.

Potrocal

Loat între Antistia Comunala cu între Mai mulţi poporani adunaţi fiind di faţa shalinitat. un darab de pamant den locu Ponor Seiidei ... pentru Pashiune pre anu 1901 shodeprins. Costanzin Trandafir locumpa rat cu preţu de 106 K 20 fileri are de apune bani la Ladele Comunal pana in Tarmenul de finia lui augut 1901 prin asta mada prind cu ...

Cuptore in 4/6 1901

in Tazamaastra

Costandin Trandafir

Invitare

Onoratilor Representanti vaci g. olua parte la sedentie dezoi, careseva ţinea in datum 21/4 Mai despre Oprirea ţarini şi in părţiare sau hotarirea marvilor care unde se pasuriesze sedinţia se va deschide la 6 ore dimineatia

Kruptoarea 22/3 Mai 1911

Representanţi

Petru Trumaz jude

Fig. 2.

O TRADUCERE INEDITĂ A LUI ŞT. O. IOSIF: RICHARD AL III-LEA

de

SERGIU P. DAN

Într-un articol omagial publicat în *Critice* vol.III, Eugen Lovinescu comenta în următorii termeni dispariţia poetului *Patriarhalelor:* „Că a murit bietul Iosif a fost o mare binefacere pentru dînsul; o pierdere însă pentru noi. Cîţiva ani să mai fi trăit şi Shakespeare ar fi găsit un tălmăcitor în limba română. Cele cîteva traduceri rămase de la el sînt admirabile".[1] Aprecierea aceasta valorică, semnificativă în limbajul unui critic de obicei prudent în elogii, ne apare pe deplin justificată. După mai bine de cincizeci de ani de la moartea lui Şt. O. Iosif, *Tălmăcirile* sale continuă să întrunească sufragiile majorităţii specialiştilor şi ale iubitorilor de poezie, asigurîndu-i poetului un loc de frunte în ierarhia celor mai buni traducători români. Goethe şi Petőfi, Lenau şi Carducci, Corneille şi Verlaine (acesta din urmă în colaborare cu Anghel), dar mai ales Heine şi-au găsit un interpret receptiv şi înzestrat, capabil să confere nu o dată tălmăcirilor sale valoarea originalului.

Atras fiind cu precădere de certitudinile literaturii universale, poetul s-a apropiat în mod firesc de Shakespeare, pînă atunci tradus sporadic şi inegal la noi. Pasiunea, experienţa, prestigiul cîştigat prin încercările anterioare îl autorizau deopotrivă în această întreprindere dificilă, dar nu mai puţin rodnică pentru cultura noastră. *Romeo şi Julieta, Visul unei nopţi de vară* şi monologul lui *Hamlet* (apărut în Flacăra), din nefericire singurele realizări cunoscute în această direcţie au confirmat reputaţia traducătorului Iosif, primele două fiind pînă azi cele mai bune versiuni româneşti ale respectivelor opere.

---

[1] *Triptic*, p.100.

N-au întîrziat să apară însă și obiecțiile, iar cea mai serioasă s-a constituit în jurul problemei cunoașterii de către poet a limbii engleze. „Din englezește ați tradus piesele lui Shakespeare, a fost întrebat Iosif de către Horia Petra-Petrescu în 1913. Firește, a răspuns poetul, am învățat anume englezește".[2] Necunoscînd sau poate neacordînd credit acestei mărturii, Șerban Cioculescu, în prefața ediției definitive a operei lui Șt. O. Iosif din 1939, reproșa cu vehemență poetului ignorarea totală a limbii lui Shakespeare. Pornind de la premisa că Iosif traducea exclusiv prin intermediar german, criticul bucureștean îi refuza traducătorului cel mai elementar „interes filologic care să-i suplinească necunoașterea limbii engleze". Transpunerile shakespeareene ale lui Iosif erau așadar puse sub semnul diletantismului și al superficialității. Este posibil ca un asemenea punct de vedere să fi determinat hotărîrea Editurii de Stat de a republica *Romeo și Julieta* și *Visul unei nopți de vară* (în versiunea lui Iosif) numai după o prealabilă revizuire a textului de către traducători actuali.

Un manuscris inedit, existent în Fondul Bibliotecii Filialei din Cluj a Academiei, atestă constanța predilecției poetului pentru marele Shakespeare, oferind în același timp precizări noi în chestiunea controversată, expusă mai sus. Este vorba despre traducerea tragediei Richard al III-lea. Cele 224 file pe care este așternut scrisul îngrijit al poetului se pare că au fost compactate ulterior în piele de culoare închisă, după cum o probează anumite discontinuități. Manuscrisul este nedatat, însă e foarte verosimilă ipoteza ca această lucrare să aparțină ultimei perioade a activității lui Iosif, cînd preocupările sale shakespeareene au fost mai susținute.

O analiză chiar și superficială a textului evidențiază o fază inițială a redactării, fapt ce diminuează mult valoarea literară a traducerii. În locul traducătorului strălucit din alte „tălmăciri", ne întîmpină unul meticulos, pedant chiar, preocupat înainte de toate de fidelitatea versiunii sale. Iată un fragment din celebrul monolog a lui Richard:

„Acuma iarna supărării noastre
S-a prefăcut în glorioasă vară
Prin soarele de York, și norii toți
Ce atîrnau asupra casei noastre
Sînt azi înmormîntați în sînul
Adînc al Oceanului. Și fruntea
Ni se-ncunună de coroane mîndre
De biruință: armele știrbite
Atîrnă de mărețe monumente".

(„Now is the Winter of our Discontent
Made glorious Summer by this son of York:
And all the clouds that lowr'd upon our house
In the deepe bosome of the Ocean buried,
Now are our brouwes bound with Victorious Wreathes
Our bruised armes hung up for Monuments")
(Act. I, sc. I)

---

[2] H. Petra-Petrescu, *Șt. O. Iosif — Cîteva amintiri*, „Revista teatrală", 1913 I, nr.4, iulie-august, 1913, p.250.

sau apostrofa lady-ei Anne adresată viitorului său soţ, sadicul duce de Gloucester:

„Oribil demon! pentru dragostea
lui Dumnezeu, o, du-te şi n-aduce
Atîta tulburare într-un suflet!
Căci din pămîntul cel mai fericit
Tu ai făcut infernul tău, umplîndu-l
De plîngerile tale fără preget
De blasfemiile ce le-ai rostit".
(„Foul devil, for God's sake, hence and trouble us not!
For thou hast made the happy earth thy hell,
Fill'd it with cursing cries and deep exclaims")
(Act. 1, sc. 2)

Actul I a fost revăzut de poet, căci conţine numeroase corecturi, tendinţa fiind spre o expresia cît mai adecvată limbii noastre. Astfel în exemplul de mai sus „înainte" este înlocuit cu „într-un suflet", care e, oricît, mai sugestiv; „tu l-ai umplut", cu „umplîndu-l"; iar „fără preget", este adăugat din necesităţi metrice. Asupra celorlalte acte Iosif n-a mai revenit.

Dacă însă traducerea propriu-zisă se menţine în genere la un modest nivel literar, în schimb surprinzătoare sînt minuţioasele adnotări de ordin lingvistic istoric şi literar, care apar cu insistenţă la subsolul paginilor. Reproducem în continuare cîteva:

„Aceste argumente împotriva privilegiului altarelor sînt luate din viaţa Regelui Eduard al V-lea de sir Thomas More, publicată de Store". (p.25)

„*My pretty cousins.* Din greşeală s-a tradus această frază prin *drăguţii mei veri.* Ducesa se adresează aci nepoţilor ei, şi în vremea lui Shakespeare termenul de „cousin" era folosit de unchi, adresîndu-se nepoţilor şi nepoţelelor. Astfel era şi cu cuvîntul nephew care ca şi *nepos* în latină înseamnă nepot şi urmaş" (p.103).

„Then know, that from my soul, I love thy daughter. E imposibil să redăm în româneşte veritabilul sens al acestei fraze. Richard se joacă asupra cuvintelor: *from my soul* care vor să spună: o iubesc pe fiica ta din toată inima şi iubesc pe fiica ta fără ca inima să fie pentru ceva" (p.172).

„Had you not come upon your cue my Lord: Expresiune împrumutată argoului din teatru. Se cheamă *cue* cele din urmă cuvinte asupra cărora comedianul trebuie să între în scenă sau să răspundă. Regăsim această expresie în *Visul unei nopţi de vară:* You speak all part at once cues and all (pag.67).

Traducătorul reproduce uneori pasaje întregi din Holinshed, cronicarul care a furnizat lui Shakespeare informaţiile despre Richard al III-lea, alteori adnotările unor comentatori celebri ca Malone, Steevens sau Johnson (Ex. „Malone acuză cu dreptate nu numai puţina conformitate între textele care au rămas, dar şi puţina grijă de a imprima textele care au fost compuse. Observaţia lui merită să fie reprodusă").

Se impune pe drept cuvînt întrebarea: în ce măsură mai poate avea un suport versiunea unui Iosif, lipsit de interes „filologic", dezinteresat de cel mai rudimentar aparat critic. Exemplele de natura celor menționate reconstituie, credem, un cu totul alt profil intelectual al traducătorului nostru. Este absolut evident că Șt. O. Iosif nu s-a apropiat de Shakespeare numai cu entuziasmul poetului ci și cu discernămîntul specialistului. Căci este desigur greu de presupus ca filiera acestor documentate observații să fie un intermediar doct german sau francez și nu originalul englez. (Ce motivare își pot găsi comentariile pe marginea unor expresii intraductibile sau a unor cuvinte argotice în vocabularul unui neinițiat în limba respectivă?) Argumente în sprijinul acestei opinii oferă și anumite pasaje din contextul traducerii. Semnificative sînt tocmai stîngăciile sau licențele transpunerii — inerente, de altfel într-un manuscris nefinisat.

„Voi ați fost facțioși unii împotriva altora" — sînt cuvintele cu care se adresează într-un loc nobililor, regele Eduard (act. 2, sc. 1). E dificil să explici această formulare, cu o turnură vizibil eterogenă, provenind de la „Ihr waret widerwärtig miteinarder" a lui Schlegel, sau de la „Vous avez cabâlé l'un contre l'autre", cum redau de obicei traducerile franceze. Versiunea originală engleză este însă edificatoare: „You have been factious a one against other".

Un irecuzabil decalc (de data aceasta greșit), după original ne pare a fi de asemenea transpunerea cunoscutului mesaj al lui Buckingham către Gloucester: „Faimosul Plantagenet, cel mai mult grațios dintre principi, îi împrumută o ureche favorabilă rechetelor noastre" (Famous Plantagenet most gracious prince lend favourable eare to our requests) (act. III, sc. VII). Redarea eronată a acestei propoziții — al cărei predicat este tradus la modul indicativ în loc de imperativ (corect ar fi fost: Faimosule Plantagenet apleacă-ți urechea ... etc.) presupune consultarea versiunii originale pe care — poate din fuga condeiului — traducătorul o transpune greșit (cel mai comod intermediar german sau francez i-ar fi mijlocit omiterea erorii).

Vom evita să emitem teoretizări hazardate pe baza acestui manuscris la urma urmelor destul de obscur. Dar o concluzie se desprinde totuși cu suficientă pregnanță din faptele expuse mai sus: chiar dacă pe masa de lucru a poetului a putut fi prezentă o altă traducere străină, neîndoielnică rămîne frecventarea susținută de către autorul „Doinei" a operei shakespeareene în haina ei autentică. Deși traducerea aceasta este nepublicabilă, fiind lipsită de strictă valoare artistică, ea aduce totuși o perspectivă distinctă de domeniul istoriei literare asupra unuia din marii noștri traducători. Șt. O. Iosif — ca și contemporanul său G. Coșbuc de altfel — confirmă un adevăr în general recunoscut, nu însă întotdeauna respectat: viabilitatea unei traduceri rezidă în mare măsură în asimilarea profundă a substanței operei respective. Și interesul nostru a sporit cu atît mai mult cu cît ne aflăm în fața unui poet din familia acelora care, în scurta lor existență, și-au consemnat în manuscrisele nepublicate multe din proiectele lor nerealizate.

НЕИЗДАННЫЙ ПЕРЕВОД ШТ. О. ЙОСИФА: РИЧАРД III

(Резюме)

Автор статьи пытается осветить по-новому переводческую деятельность Шт. О. Йосифа. Будучи известен интерес румынского поэта к творчеству Шекспира, автор ставит вопрос: переводы Шт. О. Йосифа сделаны непосредственно из английского языка или же через посредство немецкого, как утверждает большинство исследователей. Опираясь на некоторые заявления самого поэта, на лингвистические особенности и на обширный и компетентный филологический комментарий, находящийся в подвале страниц, автор считает правильной первую гипотезу. В своей аргументации автор использует неизданную рукопись, обнаруженную им в Клужском отделении Библиотеки Академии РНР, содержащую перевод трагедии *Ричард III*. Однако с литературной точки зрения, — уточняет автор, — не все отрывки переведены мастерски.

UNE TRADUCTION INÉDITE DE *RICHARD III* PAR ȘT. O. IOSIF

(Résumé)

L'auteur se propose de jeter une lumière nouvelle sur l'activité de traducteur de Șt. O. Iosif. Connaissant l'intérêt que le poète roumain portait à l'oeuvre de Shakespeare, l'auteur s'est demandé si les traductions de Șt. O. Iosif étaient faites directement sur l'anglais ou bien d'après un intermédiaire allemand, comme le soutiennent la majorité des chercheurs. S'appuyant sur des déclarations du poète lui-même, sur des particularités d'ordre linguistique, sur le commentaire philologique copieux et compétent au bas des pages, l'auteur s'estime en droit d'opter pour la première hypothèse. Ses observations ont l'avantage de se rapporter à un manuscrit encore inédit, découvert dans le fonds de la filiale de Cluj de la Bibliothèque de l'Académie de la R.P.R., manuscrit contenant la traduction de la tragédie de *Richard III*. Sous l'aspect littéraire toutefois, l'auteur précise que cette traduction ne s'élève pas partout à un niveau remarquable.

CONTRIBUŢII LA STUDIUL NUMELOR TOPICE CARE AU LA BAZĂ NOŢIUNEA DE „DEFRIŞARE"

de

EUGEN JANITSEK

Pe teritoriul Republicii Populare Române se găsesc numeroase şi variate nume topice, date de români, care au la bază noţiunea de „curătură", „defrişare". Acest material bogat prezintă un interes deosebit atît din punctul de vedere al istoriei culturii, cît şi pentru istoria limbii române. Toponimicele sus-amintite mărturisesc munca poporului român, depusă de-a lungul veacurilor, spre a transforma în terenuri arabile sau în vetre de sat o parte din pădurile odinioară aşa de întinse.

Începînd cu a doua jumătate a secolului trecut, aceste nume topice, luate izolat, au fost studiate în unele publicaţii, din diferite puncte de vedere. Acad. Iorgu Iordan a totalizat şi a completat aceste cercetări în lucrarea sa, intitulată *Bezeichnungen für „Rodenland" in der rumänischen Toponomastik*, publicată în revista „Zeitschrift für Ortsnamenforschung"[1]. Tot d-sa, în lucrarea *Toponimia românească* a tratat mai succint şi acest material, dînd o privire generală asupra problemei[2].

Acad. Iorgu Iordan stabileşte că, pe lîngă denumirile topice bazate pe elemente româneşti de origine latină, ca *Arsa, Curătura, Runcul* etc. şi derivatele lor, care au la bază noţiunea de „defrişare", sînt foarte multe şi variate numele topice de origine nelatină din punct de vedere al apelativului, îndeosebi de origine slavă. Denumirile date de români şi care exprimă noţiunea de „defrişare" avînd la bază un apelativ,de origine slavă, sînt următoarele: *Cîrcea, Gărina, Jariştea, Lazul, Lomul, Otăsăul, Paleşul, Pîrjolul, Pîrlita, Poiana, Pojarul, Priseaca, Seciul, Trebişul* etc. şi derivatele lor[3].

Aceste nume topice nu sînt în mod uniform repartizate pe teritoriul R.P.R. Unele dintre ele sînt caracteristice anumitor regiuni, ca *Lomul, Otăsăul* (Muntenia, Oltenia), *Praja* (Muntenia, Moldova) etc., iar altele, puţine la număr, se găsesc răspîndite pe întreg teritoriul ţării noastre, de ex. *Lazul, Poiana* etc. Multe dintre ele astăzi nu mai sînt cunoscute ca apelative, de ex. *Lomul, Cîrcea, Praja* etc. Acele nume topice ale căror apelative mai circulă în limba română actuală se pot împărţi în două grupe: 1. nume topice ale căror apelative sînt răspîndite pe tot teritoriul ţării, ca *Lazul, Poiana* etc., 2. nume topice ale căror apelative sînt folosite numai în unele graiuri regionale, ca *Priseaca, Seciul, Jariştea* şi care sînt mult mai numeroase.

---

[1] Iorgu Iordan, *Bezeichnung für „Rodenland" in der rumänischen Toponomastik*, în „Zeitschrift für Ortsnamenforschung", IV, 1928, p. 48—60, 171—183.

[2] Iorgu Iordan, *Toponomia românească*, Editura Academiei R.P.R., 1963, p. 22—26.

[3] *Ibidem*, p. 22—25.

Ar fi o problemă interesantă studierea raportului dintre răspîndirea teritorială a acestor apelative şi a numelor topice corespunzătoare.

În partea de vest a ţării (Transilvania, Banat şi Crişana) găsim cîteva nume topice, care exprimă de asemenea noţiunea de „defrişare" şi care sînt de origine maghiară. Acad. Iorgu Iordan în lucrările citate se ocupă de două nume topice de origine maghiară: *Oaşul* şi *Lazul*. În aceste părţi, *Lazul* poate avea ca punct de plecare şi un apelativ de origine maghiară, intrat în această din urmă limbă din limbile slave meridionale. *Oaşul* derivă din magh. *ovas (avas)* „curătură"[4].

Publicaţiile care studiază toponimicele avînd la bază noţiunea de „defrişare" nu vorbesc despre două nume înrudite, foarte frecvente în Transilvania şi Crişana, formate mai recent decît cele slave. Omiterea acestor două nume se datoreşte faptului că ele nu fac parte din macrotoponomie; în schimb, ele se întîlnesc frecvent în microtoponimie. Este vorba de *Iertáş(u)* şi *Iertói(u)*. Ele sînt frecvente pe teritoriile satelor cu populaţie mixtă româno-maghiară, unde adeseori găsim paralel numele românesc şi maghiar: *Iertaş* — *Irtás* sau *Iertoi (Iertoaie)* — *Irtovány* etc.

Dar alături de aceste denumiri au circulat în limba română şi apelativele corespunzătoare, existente şi astăzi în unele părţi ale regiunilor Crişana şi Cluj. Din acest motiv astfel de nume topice apar şi în acele locuri, unde niciodată n-a existat o populaţie maghiară (Valea Drăganului, Stolna, în diferite părţi ale Munţilor Apuseni etc.). Răspîndirea intensă a acestor apelative este dovedită şi de acele cazuri în care populaţia maghiară a reluat denumirea românească în locul formei maghiare. Aşa, de exemplu, în satul Fodora (reg. Cluj), sat cu populaţie mixtă română şi maghiară, unul şi acelaşi loc este numit de români *Iertăoáieş*, de maghiari *Iértăoi (Jertăoj)*, şi tot acolo numelui românesc *Ritu Banósului* îi corespunde numirea maghiară *Iértăoi (Jertăoj)*. Cazuri similare le prezintă şi rom. *Fîntîna din Iertăoáie* — magh. *Iértăoi cút'a (Jertăoj kúttya)*, rom. *Iertoáie* — magh. *Iértăói* sau *Iértoi (Jertăoj* sau *Jertoj)* (Tolliur, reg. Cluj); rom. *Iértăvăi* — magh. *Iértevei (Jertevej)* (Sînmartin, reg. Cluj)[5].

Atlasul lingvistic român, serie nouă, vol. II, hărţile nr. 593 şi 594 ne ajută în studierea răspîndirii apelativelor, care stau la baza acestor denumiri. Pe harta nr. 593 „Laz", la întrebarea: „Cum îi ziceţi locului unde a fost pădure?" găsim următoarele răspunsuri: *tăiĕtúra, ĭĕrtáşu* (pct. 272); loc *iertuit, ĭĕrtuĭtúră* (pct. 279); *ĭĕrtáş* (pct. 316); *ĭĕrtáş, ĭĕrtáşuri* (pct. 334); *rîtáşu, rîtáşuri* (pct. 346); *ĭĕrtáşu, ĭĕrtáşuri* (pct. 349). Pe harta nr. 594 „Lăzuim" s-au obţinut următoarele răspunsuri: *o ĭĕrtuitu, ĭĕrtuĭĕscu* (pct. 272); *ĭĕrtuiĕsc* (pct. 279, 334); *am ĭĕrtuĭitu*, (pct. 349).

În împrejurimile Clujului am mai înregistrat următoarele forme şi sensuri: *iertăoiesc pădurea* (satul Tăuţi) şi „*a iertui* — înseamnă a tăia pădurea, a curăţi locul pădurii" (satul Stolna).

Studiind răspîndirea apelativelor *iertaş* şi *iertoi*, se poate observa că există o tendinţă de restrîngere a ariei geografice a acestor cuvinte. Aproape în toate satele cercetate, numai bătrînii şi oamenii mai în vîrstă cunosc sensul acestor cuvinte, iar generaţia tînără, în marea ei majoritate, cunoaşte numai numele topice, fără sensul lor. Acest fapt se datoreşte influenţei limbii literare. Apelativele amintite sînt înlocuite, îndeosebi, prin apelativele *tăietură, parchet*, mai rar prin *laz* sau *curăţire*.

Studiind numele topice *Iertaş* şi *Iertoi*, se poate observa că ele apar pe diferite teritorii sub forme variate.

1. Numele *Iertaş* apare sub formele *Iertáş, Iertáşu, Iertáşuri, Iertáşurile*. Varianta *Rîtáş, Rîtáşuri*, formată probabil prin contaminare cu *rît, rîturi* (reg.) „şes de-a lungul unei ape curgătoare, pe care creşte iarbă pentru cosit sau pentru păşunat" (<magh. *rét*) (DLRM), este înregistrată foarte rar (vezi forma citată din ALR, pct. 346: *rîtáşu* — *rîtáşuri*).

---

[4] *Ibidem*, p. 23—24.

[5] Szabó T. Attila, Gergely Béla, *A kolozsmegyei Borsavölgy helynevei*, Cluj, 1945, p. 156—157.

2. Variantele lui *Iertoi* sînt mai numeroase: *Iertoi [Ĭĕrtói], Iertăoi [Ĭĕrtăŭói], Iertăoiu [Ĭĕrtăŭóĭu], Iertăoaia [Ĭĕrtăŭóĭa], Iertăvăi [Ĭĕrtăvăĭ], Iertăvăiu [Ĭĕrtăvăĭu], Iertăvoi [Ĭĕrtăvói], Iertăvoiu [Ĭĕrtăvóĭu]*, la plural *Iertoiile [Ĭĕrtóĭile], Iertăoiile [Ĭĕrtăŭóĭle], Iertăoaie [Ĭĕrtăŭóĭĕ], Iertăoaiele [Ĭĕrtăŭóĭĕle], Iertoaie [Ĭĕrtóĭĕ], Iertoaiele [Ĭĕrtóĭĕle]*. O parte din variantele amintite sînt reflectate şi în atestările din secolul al XVIII-lea sau de la începutul secolului al XIX-lea: 1755: *Iertovan* (Stolna, reg. Cluj); 1759: *La Irtoj*; 1763: *La Irtovoje* (Mănăstireni, reg. Cluj); 1767: *Lá Irteváje* (Gestrad, reg. Cluj); 1770: *la jertoju* (Aşchileu, reg. Cluj); 1789: *La Irtoaje* (Tiocu-de-Sus, reg. Cluj); 1799: *La Jertovaje* (Borşa, reg. Cluj); 1803: *Irtoválye* (Mănăstireni); 1809: *In Jérteoju Kitulu, La Ierlevoju Prunyorului* (Aşchileu); 1820: *Iertevoj* (Fodora, reg. Cluj)[6].

Aceste variante atestate şi cele existente astăzi, precum şi corespondentele paralele româno-maghiare, ca *Iertăoi* — *Irtovány*, ne arată fără îndoială, provenienţa apelativului *iertăoi* din apelativul maghiar *irtovány, irtvány* (un apelativ cu rădăcina *ir-, or-*, de origine fino-ugrică, iar derivatul *irtovány* este o formaţie maghiară)[7]. Acest apelativ are şi în limba maghiară actuală numeroase variante, ca: *irtovány, irtvány, irotvány*, apoi în părţile secuieşti: *orotvány, ortovány, ortvány, orvány*. Ele sînt de fapt variantele dialectale şi primele trei dintre ele pot sta la baza variantelor topice româneşti.

Sensul acestor variante maghiare corespunde exact înţelesului variantelor româneşti. Dicţionarul explicativ unguresc atestă apelativul *irtvány* şi variantele lui cu sensurile: 1. „parte de pădure defrişată, defrişare", 2. „pămînt defrişat transformat în arătură după scoaterea rădăcinilor copacilor"[8].

Variantele intermediare româneşti păstrează încă labiodentala *v*, ca *Iertăvoi, Iertăvăi* etc. Aceste forme s-au obţinut prin trecerea lui *ny* în *ĭ* dintr-o formă maghiară *irtovány*, răspîndită mai ales în partea de vest a Ardealului (comp. lat. *cuneum* > rom. *cuñu* > *cui*, sau ung. *oltvány* — *oltovány* > rom. dial. *oltoi*, ung. *bánya* > rom. *baie* „mină"). Totuşi şi aceste variante sînt destul de vechi, deoarece împrumuturile mai recente din limba maghiară nu au trecere *ny* în *ĭ*, ci în *n* (cf. ung. *hitvány* > rom. dial. *hitiŭan*, ung. *bársony* > rom. dial. *barşon*).

Alte variante (probabil mai vechi decît cele de mai sus), ca *Iertoi, Iertăoi, Iertăuoi, Iertăoaia* etc. printr-o transformare lentă, pornind de la *ŭ* (v magh. bilabial) + *á* au ajuns la diftongul *ŭă* (neaccentuat), care a dat diftongul *ŭo* şi apoi monoftongul *o* (cf. szavatos, szovatos, „garant, chezaş" > rom. (sec. al XVII-lea) *sodus*, dintr-un mai vechi **săŭăduş* (> **săŭoduş* > **săoduş* > *soduş*)[9].

În concluzie apelativele *iertaş* şi *iertoi* prezintă multiple aspecte în procesul lor de integrare în toponimie. După cum am văzut, în satele cu populaţie mixtă apar denumiri topice paralele, uneori ca traduceri ale denumirilor maghiare, atunci cînd denumirea a fost cunoscută ca apelativ. Alteori aceste apelative maghiare devin prin împrumut apelative româneşti, depăşind, cu vremea, regiunile cu populaţie mixtă româno-maghiară. Aşa se explică existenţa unor astfel de nume topice şi în acele părţi unde n-a existat sau nu există populaţie maghiară. În sfîrşit, după cum am arătat, în unele cazuri chiar şi populaţia maghiară a reluat formele româneşti.

---

[6] Szabó T. Attila, *Kalotaszeg helynevei*, Kolozsvár, 1942, p. 79, 80, 147; Szabó T. Attila, Gergely Béla, *op cit.*, Cluj, 1945, p. 80—83, 156; Szabó T. Attila, Gergely Béla, *A szolnok-dobokai Töki völgy helynevei*, Cluj, 1945, p. 15.

[7] Bárczi Géza, *Magyar Szófejtő Szótár*, Budapest, 1941, p. 194.

[8] *A Magyar Nyelv Értelmező Szótára*, vol. III, Budapest, 1960. p. 542—543.

[9] Emil Petrovici, *O particularitate a ionetismului maghiar oglindită în elemente maghiare ale limbii române*, în „Studii şi cercetări ştiinţifice", (Cluj), Seria III: Ştiinţe sociale, nr. 3—4, anul V, 1954, p. 451.

ВКЛАД В ИЗУЧЕНИЕ ТОПОНИМИЧЕСКИХ НАЗВАНИЙ, ИМЕЮЩИХ ЗНАЧЕНИЕ „РУБКА ЛЕСА"

(Резюме)

Из румынских местных названий многие имеют значение „рубка леса" („*Rodenland*"). До сих пор этот богатый материал только частично был исследован. В топонимических работах не фигурируют два местных названия *Iertaş(u)* и *Iertoi(u)*, которые очень часты в Трансильвании. Наряду с этими названиями в некоторых районах Трансильвании употребляются и их соответствующие апеллятивы. Однако под влиянием литературного языка они имеют всё более уменьшивающийся круг распространения. После перечня вариантов этих топонимических названий показывается, что в основе этих румынских названий и апеллятивов лежат венгерские апеллятивы *irtás*, *irtvány*, *irtovány*, с тем же значением. Даются их фонетические изменения, которые приводят к современным румынским формам, и процесс их приспособления к румынской топонимике.

CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DES TOPONYMES AYANT COMMME BASE LE TERME DE „DÉFRICHEMENT"

(Résumé)

Beaucoup de toponymes roumains ont pour base le terme désignant le „défrichement". Quoique ces riches matériaux aient été en partie étudiés, deux toponymes très fréquents en Transylvanie ne sont pas mentionnés: *Iertaş(u)*, et *Iertoi(u)*. En outre, sur certains points les appellatifs correspondants circulent aussi, mais leur extension est de plus en plus réduite par l'influence de la langue littéraire. Après avoir énuméré les variantes de ces toponymes et certaines de leurs attestations, on montre qu'à la base de ces noms et des appellatifs roumains correspondants se trouvent les appellatifs hongrois *irtás*, *irtvány*, *irtovány*, de même sens. On expose les changements phonétiques qui ont conduit aux formes roumaines actuelles ainsi que leur processus d'intégration dans la toponymie roumaine.

OMITEREA ȘI ÎNLOCUIREA ARTICOLULUI CU PREPOZIȚIA *DE* ÎN LIMBA FRANCEZĂ CONTEMPORANĂ

de

IOAN BACIU

În morfologia franceză problema articolului este una din cele mai discutate. Aceasta pentru că articolul ocupă o poziție deosebită: deși e o parte de vorbire relativ recentă, dezvoltată din alte părți de vorbire (pron. dem., numeral), el a ajuns la un mare grad de abstractizare. Marea majoritate a specialiștilor sînt de acord că principalul său conținut nu e unul semantic, ci unul abstract, relațional. Cînd s-a pus problema de a defini precis acest conținut și rolul său, ideile au fost împărțite și marea dificultate pentru toți cei care au căutat explicații a fost aceea de a găsi explicația sensului celui mai larg, mai general al articolului, explicație care să aducă lumină asupra tuturor cazurilor aparent aberante.

Scopul încercării de față este de a găsi o explicație a omiterii și înlocuirii articolului cu prepoziția *de* în cele trei cazuri clasice (după negație și adverb de cantitate, înaintea unui adjectiv precedat de determinant). Dar este imposibilă o explicare a folosirii și omiterii articolului fără o privire de ansamblu asupra rolului în limbă al articolului, după cum e adevărat că această concepție generală ne este dată de studiul a ceea ce e comun, esențial în toate cazurile particulare.

G. Guillaume, în *Le problème de l'article et sa solution dans la langue française*, acordă articolului o valoare relațională: acesta stabilește relația între *le nom en puissance*, înainte de întrebuințare, și *le nom en effet*. În evoluția limbii sferele noțiunilor desemnate de substantive se lărgesc pe măsură ce cunoașterea umană progresează. Se ajunge la un mare grad de generalitate. Intervine articolul, care este „un signe pour passer d'une certaine généralité de l'idée nominale à une généralité moindre" (op. cit. p. 14). Cu alte cuvinte, articolul este cel care adecvează cuvîntul la o situație dată. Aceasta este o concepție cantitativă despre articol, pentru că e vorba mereu de sfera noțiunii pe care diferitele articole sau absența articolului o pot lărgi sau restrînge în măsuri diferite. Este de asemenea și o concepție logică în sensul cantitativ aristotelic.

A. Articolul după negație. Pornind de aici, Guillaume arată că substantivul fără articol are sfera cea mai largă și cuprinde toate accepțiile imaginabile; substantivul cu articolul hotărît stabilește o sferă completă, epuizată, însă constituită din punctul de vedere al unei calități definite, cunoscute; substantivul cu articolul nehotărît sau partitiv (după cum este discontinuu sau continuu) reprezintă o stare-limită. Prima stare nu poate fi negată decît prin absurd, a treia, după negație, pierde articolul pentru că substantivul negat e luat în accepțiunea cea mai largă. Pentru a doua stare Guillaume nu dă explicații convingătoare. Într-un exemplu ca „Je lis le livre" forma negativă este „Je ne lis pas le livre", în timp ce „Je lis un livre" devine „Je ne lis pas de livre". Pentru ce în primul exemplu cuvîntul „livre" sub negație nu e luat și el în sensul cel mai larg și deci fără articol?

O lucrare recentă, *Essai de grammaire française* de E. A. Referovskaia și A. K. Vasilieva oferă posibilitatea unei explicații pentru acest punct slab din

Guillaume, explicație pe care însă autoarele nu o extrag din concepția lor asupra articolului. Ele spun: „La valeur la plus générale de l'article consiste en ce qu'il fait valoir tantôt les traits individuels de l'objet (l'article défini), tantôt les traits qui lui sont communs avec d'autres objets du même nom (l'article indéfini)" (§ 25). Astfel și aici articolul are o valoare relațională: cel hotărît stabilește legătura între un obiect dat și anturajul concret, specific lui numai, cel nehotărît, subliniind numai trăsăturile comune unei clase, stabilește legătura între individ și clasa sa. Conform acestei explicații, în exemplul: „Puis il n'avait plus *de canne*, il était assis en face de moi, de l'autre côté de la table" (A. Wurmser, *Interdiction de séjour*, p. 61), *forma afirmativă* este „une canne", oricare din clasa sa de obiecte, întrucît toate sînt egale și se pot substitui. A nega una, înseamnă a nega pe toate cele existente și atunci, sfera noțiunii fiind maximă, articolul dispare.

În cazuri similare există două posibilități de formare a negației:

a) cea pe care am văzut-o, în care articolul și substantivul făceau un tot;

b) o alta, în care se disting două alternative:

— accentul negației cade pe *une* care atunci este un numeral. Exemplul ar deveni: „puis il n'avait plus *une canne* .. " și subînțelegîndu-se: mais deux, trois etc.

— accentul negației cade pe substantiv numai: exemplul, formal, este identic cu cazul precedent: „Puis il n'avait plus *une canne* ...", dar se subînțelege: mais un parapluie etc.

În sfîrșit, mai e un caz particular. Să luăm exemplul: „Il mangea un fruit". Sînt două posibilități de negare: 1. Il ne mangea pas de fruit și 2. Il ne mangea pas un fruit, acest din urmă exemplu avînd un sens deosebit: El nu mîncă nici *un* măr măcar.

Să luăm acum un exemplu cu articolul hotărît (cel partitiv corespunde celui nehotărît pe lîngă numele de materii): „... elle pensait que Lulu n'avait pas *le* sens du comique (Sartre, M., 120). Și în asemenea cazuri substantivul este negat în toată sfera sa. Numai că aceasta e stabilită nu după o trăsătură esențială, comună tuturor membrilor clasei, ci după una particulară. De aceea avem de-a face aici cu o sferă mai restrînsă decît cea maximă și pentru a o indica articolul trebuie să rămînă.

Amintim ca interesantă tentativa lui Eduardo Tinto (*Grammatica scienza esatta*) de a crea o gramatică bazată pe principiul pitagoreic al Numărului. Pentru el toate raporturile gramaticale se reduc la opoziția „unico" „plurimo". În ce privește articolul, el spune: „Articolo-*articulus* diminutivo di *artus* — arto, giuntura — è la particella grammaticale che serve a dare realtà sostantivale alla parola alla quale è riferita, attribuendo ad essa consistenza e valore, sia in senso generico che in senso specifico" (p. 11). În această clasificare a articolului Tinto se apropie de Referovskaia și Vasilieva. Într-adevăr, el precizează că după funcție, articolul „generico", cel care arată obiectul ca aparținînd genului, este „indeterminativo", iar articolul „specifico", cel care arată obiectul în ceea ce are unic, specific, este „determinativo". Sensul articolului hotărît este deci acela de a arăta un obiect oarecare din clasa sa: „L'articolo determinativo serve quindi a determinare il nome, precisandolo fra gli altri compresi nelle sue specie" (p. 13).

Dacă Guillaume și Referovskaia oferă posibilitatea unei explicări mai mult sau mai puțin convingătoare și complete a omisiunii articolului, ei nu explică apariția lui *de*. G. Gougenheim consideră prepoziția *de* un „article négatif". (apud Referovskaia, p.65). Putem să-i dăm dreptate numai în ce privește funcția sa actuală, pentru că, dacă încercăm o explicație istorică a apariției prepoziției *de* în această poziție, ajungem la concluzii deosebite și în ce privește mecanismul omisiunii articolului.

În franceza veche, singura negație era *ne*, care fiind prea scurtă, s-a simțit nevoia să fie întărită de alte cuvinte ca: *pas, point, goutte, mie* etc. Acestea sînt simțite de către vorbitorii de azi ca simple negații, dar la început sensul substantival era încă prezent și ele puteau primi atribute prepoziționale. Grevisse *(Le Bon usage)* spune în această privință: „Dans la négation renforcée *ne pas, ne point*, les mots *pas* et *point* sont, à l'origine, des noms et, comme tels, prennent un complément déterminatif introduit par la préposition *de*". (§ 331. Hist.).

Putem deci explica, împreună cu Grevisse, prepoziția *de* ca introducînd un raport formă-materie („complément" determinativ) între *pas, point* (și, prin extensiune ulte-

rioară, oricare altă particulă negativă) de o parte, şi materia care urmează, de altă parte. Odată fenomenul apărut, analogia a dus la o folosire a sa chiar şi acolo unde rămîne inexplicabil: „Je ne fais *de* reproche à personne, dit-elle avec indifférence (Sartre, *A* p. 84). În acest exemplu, „de reproche" nu este atributul nici unei particule negative, ci complementul verbului „faire" şi normal ar trebui să fie articulat.

Un argument în favoarea părerii că *de* introduce un atribut al lui *pas*, este faptul că unde *pas* este înlocuit de *ni*, *de* dispare. Ex. „Je n'ai ni pain, ni feu" (citat de Guillaume).

„Je n'ai ni père, ni mère, ni soeur, ni frère". (Baudelaire, *Pag. choisies*, Class. Larousse, p. 14).

O observaţie mai atentă asupra înlocuirii articolului cu *de* ne arată că aceasta nu are loc decît după verbe tranzitive. Într-un exemplu: „Je n'ai pas *de* craintes pour vous". (Anouilh, *Rép.*, p. 46), forma afirmativă ar fi: J'ai des craintes pour vous, unde „des craintes" este complement direct al verbului „avoir". La forma negativă, *pas* devine, formal, complementul direct, iar substantivul, atributul său:

je n'*ai pas, pas* de *craintes.*

Cind verbul e intranzitiv, fenomenul nu se produce: „...le bonhomme ne voulait pas *des* derniers sacrements,..." (Sartre, *N.*, p. 29) „Alors ne parle pas *des* femmes". (Giraudoux, *Guerre...*, p. 48) „..., mais il n'hésita pas *un* instant,..." (Gide, *F. M.*, p. 111). Să luăm ultimul exemplu afirmativ: „Il hésita un instant", unde „un instant" este circumstanţial de timp. La forma negativă verbul mai primeşte şi un complement direct: *pas*. Circumstanţialul „un instant" rămîne cu funcţia iniţială, nu e substituit de *pas* şi deci între *pas* şi nu se stabileşte nici un raport. De aceea nici nu se înlocuieşte articolul cu *de*. Acesta este încă un argument în favoarea lui *de* introducînd un atribut al negaţiei.

Fără a intra în amănuntele jocului, adesea subtil, de nuanţe pe care îl determină folosirea articolului, ne vom opri asupra unor cazuri particulare:

1. Verbul *être*, prin poziţia deosebită pe care o ocupă în categoria verbului, se comportă deosebit. După *être* la forma negativă nu se elimină articolul şi deci *de* nu apare. Aceasta se datoreşte faptului că *être* este un verb-copulă, fără conţinut semantic, raportul stabilit de el fiind o simplă coordonare şi nu o subordonare. E, într-un limbaj aritmetic, un semn al egalităţii (afirmativ) sau al neegalităţii (negativ). Ex. „-Ah! c'est qu'il y a des jours où ça n'est pas *de la* plaisanterie" (Sartre, Â., p. 305).

Cînd *être* este luat cu sensul de „a exista" şi impersonal, el se comportă ca orice verb tranzitiv: „...il n'est pas *de pays* en Europe dont je n'aie partagé les luttes" (Camus, *P.*, p. 271).

2. În expresia „pas du tout" s-ar părea că e o abatere de la regulă. Ex. „Je ne vois pas du tout M. de Rollebon dans ce rôle mélodramatique". (Sartre, *N.*, p. 28). În realitate „du tout" este un genitiv care arată posesia unei părţi din întreg.

În concluzie, articolele înlocuite prin prepoziţia *de* după verb tranzitiv negativ sînt: a) *un, une, des* — nehotărîte, b) *du, de la* — partitive (nu considerăm că partitivul ar avea un plural).

O parte din aceste articole cuprind deja prepoziţia *de*, dar *un* şi *une* nu, şi totuşi *de* apare în locul lor după negaţie. Deci nu se poate spune că *de* rămîne, ci el apare după negaţie.

Teoriile care explică omiterea articolului după negaţie prin faptul că aceasta se răsfrînge asupra noţiunii în toată întinderea sa şi că astfel noţiunea nu mai primeşte un determinant care i-ar restrînge sfera, sînt logic-semantice. Încercarea noastră de a explica apariţia prepoziţiei *de* în locul articolului este gramatical-formală. Credem că aceste două poziţii se pot completa şi susţine reciproc.

B. **De** *după adverbele de cantitate*. Prin natura lor, adverbele de cantitate sînt urmate de un substantiv la plural, în afară de cazul cînd acesta este nume de materie continuă. De aceea, articolele care se găsesc înlocuite după aceste adverbe sînt: a) *des* — nehotărît, b) *du, de la* — partitive.

Vom explica lipsa articolului şi apariţia lui *de* după adverbele de cantitate pornind de la o sugestie indirectă a lui Grevisse, care spune despre complementul

particulei negative *pas:* „De même qu'on dit *une quantité DE fautes, un sac D'argent* on dit aussi *il ne fait (un) pas DE fautes, il n'a (un) point D'argent*". (p. 266). Dar de la „un sac d'argent" se poate trece la „un peu d'argent". De aici putem trage concluzii:

— prepoziția *de* introduce un atribut prepozițional al adverbului. (Grevisse spune în altă parte: „*Peu* sans complément exprimé, se prend adverbialement...: p. 793);

— aceasta e cu atît mai ușor de susținut, cu cît adverbele de cantitate pot avea o nuanță nominală și chiar, unele, să primească articolul. (v. *Le* peu que j'ai me suffit). Această înrudire explică întrebuințarea unor substantive ca adverbe de cantitate: *nombre de, quantité de, force de,* etc.

Trebuie precizat că, formal, substantivul introdus prin *de* este un atribut („complément") al adverbului. Or, în realitate, el este cuvîntul esențial și adverbul de cantitate (care în realitate nu este adverb de cantitate decît pe lîngă un verb sau un adjectiv) este un determinativ nedefinit numeral sau cantitativ (numeral, în fața substantivului cu articol nehotărît, cantitativ, în fața celor cu articol partitiv). Exemple:

„Mais je ne sais pas, tu peux avoir vu une masse *de gens*" (Sartre, *Â.*, p. 231).

„J'ai un peu *de* vin". (Camus, *P.*, p. 118).

„Combien de temps pour me livrer un cent *de* cartes?" (Gide, *Caves*, 62). În aceste exemple *un peu, un cent* au o formă substantivală și pot primi un atribut. De la cazuri asemănătoare fenomenul s-a extins la: *assez, plus tant, tellement,* etc.

Cînd adverbul de cantitate apare pe lîngă un verb, el nu are atribut, iar substantivul care urmează, nefiind atributul său prepozițional, își păstrează articolul: „Les africains disent que celui qui a autour de lui beaucoup de serviteurs a autour de lui beaucoup de diables. J'en dirais autant *des* ministres". (Montherlant, *Reine...*, p. 96).

În sfîrșit, ne oprim asupra a două cazuri particulare:

a) *la plupart* păstrează articolul. Ex. „...la réponse...le blessait la plupart *du* temps". (Camus, *P.*, p.90).

„Dans la plupart *des* cas, il ne fournissait pas recrutement pour les cadres,..." (Camus, *P.*, p.195).

Explicația este în faptul că *la plupart* are o natură substantivală prea evidentă pentru a nu cere un atribut în genitiv (*de + art.*).

b) *bien* (=beaucoup) este urmat de articolele *des, du, de la.*

Explicația este mai puțin evidentă decît pentru *la plupart.* Grevisse se mulțumește să noteze fenomenul, spunînd că articolul e omis în construcția *bien d'autres* (§ 329), ceea ce este o falsă problemă, întrucît faptul este datorat lui *autre*, care face singularul *un autre*, pluralul *d'autres* (chiar dacă nu este precedat de *bien*). Ex.: „D'autres crurent qu'il fallait suivre leur exemple..." (Camus, P. p. 110). Pentru *d'autres* explicația poate fi dată printr-o paralelă: a) „un beau livre" — „de beaux livres"; b) „un autre livre" — „d(e)'autres livres".

Ținînd cont că după *autre* se subînțelege totdeauna ceva, cazul nu are nimic deosebit.

Pentru a reveni la *bien*, Littré face observația că, dacă substantivul este precedat de adjectiv, se pune numai *de* după *bien.* Aceasta nu mai corespunde realității. Credem că explicația se află în evoluția sensului. Să luăm exemplul: „J'ai bien de la peine". Inițial aceasta însemna: „J'ai de la peine" cu sensul verbului întărit prin *bien.* (J'ai bien și nu bien de la peine.) Cu timpul, fiindcă se simțea că *bien* subliniază conținutul, el a început să însemne *beaucoup*, mult și să se atașeze substantivului. Astfel *bien* nu mai determină calitatea acțiunii, ci cantitatea substanței. Sensul a evoluat, forma a rămas și deci și articolul.

În concluzie, substantivul cu prepoziția *de* după adverbe de cantitate are funcția de atribut prepozițional al acestora.

C. **De** *înaintea unui substantiv precedat de un adjectiv.* Articolele omise sînt: a) *du, de la* (partitive), b) *des* (nehotărît). Toate acestea au comun: prepoziția *de*, un articol hotărît *(le, la, les).* Articolul este înlocuit de către adjectiv, iar *de* rămîne, De aceea este mai potrivit să vorbim despre menținerea prepoziției *de* din cadrul articolului și nu despre înlocuirea acestuia prin *de.* Ex.: „On imaginait *de* beaux désastres, le suicide, la révolte, d'autres issues extrêmes" (Sartre, *A.*, p.171).

Această regulă este departe de a fi unanim respectată: au fost totdeauna, în limba veche ca și în cea modernă, inconsecvențe și ezitări. Aceasta dovedește că

nu e vorba de o tendință stabilă a limbii. Punctul cel mai rezistent este *des*, căci în ce privește partitivele se spune exclusiv: du bon vin, du bon cinéma (v. exemple). Numeroasele exemple care se abat de la regulă dovedesc că există tendința de a se întrebuința articolul și că acesta va sfîrși prin a se impune. Iată numai cîteva exemple luate din autori contemporani și publicații:

„Ceux qui vendent *des* petits gâteaux peuvent se régaler â toute heure de la journée". („l'Humanité Dim.," nr.740).

„Contrairement à ce que pensait Gide, on peut faire *du* ... bon cinéma avec de bons sentiments. Et il y a plus que *des* bons sentiments...". („l'Humanité" du 7 mai 1962).

„Je reconnais mes voisins: ce sont *des* petits commerçants du voisinage". (Sartre, *N.*, p. 71).

„Après tout, c'étaient peut-être *des* faux pauvres, des avaricieux". (Gide, *Caves...*, p. 117).

Această tendință este mai mult sau mai puțin confirmată de către decretul Ministerului Instrucțiunii publice din 26 februarie 1909 care tolerează ambele construcții cu și fără articol. Cum limba vorbită și populară întrebuințează peste tot articolul în asemenea construcții, acest al treilea caz de omitere a articolului încetează aproape de a mai exista.

D. Prepoziția de *cerută de anumite expresii.* În schimb se prezintă un alt caz, în general nemenționat de gramatici și neobservat adesea. E vorba de cuvintele avînd un regim introdus prin *de*. Exemple:

„...; les jeunes mâles entourés *de* femelles grises avaient l'air *d'*insectes étincelants et butés". (Sartre, *Â.*,)

„..., il y avait de grands chars multicolores qui passaient dans la rue, chargés *de* mannequins en carton; ..." (ibid. p.55).

„..., je me débattais au milieu *de* rites qu'Anny inventait sur le moment...". (Sartre, *N.*, p.93).

În aceste exemple se găsesc expresiile: *entourés de, chargés de, au milieu de* care în mod normal ar trebui să fie urmate de: *des femelles, des insectes, des mannequins, des rites* și, cum nu se poate spune *entourés de des femelles* etc., s-a renunțat la elementul mai puțin important, la *des*.

Rezultă de mai sus că omiterea articolului are loc în acest caz numai cînd se întîlnesc prepoziția *de* și *des, du, de la* care au deja pe *de* în corpul lor.

Vorbind despre acest caz, Referovskaia și Vasilieva spun că: „Le bon usage du français moderne interdit la confrontation de l'indéfini au pluriel *(des)* et du partitif avec la préposition *de*" (op. cit. p. 66). Credem că *de*, făcînd parte din expresie, nu are rol partitiv, ci tocmai articolul nehotărît are acest rol. Cum el se omite, tocmai absența lui exprimă ideea partitivă. În afară de aceasta, după cum am văzut, nu numai *des* se omite, ci și celelalte articole compuse cu *de (du, de la)*.

Concluzii. Din cele patru cazuri examinate, ultimul se datorește de fapt eufoniei, repulsiei de a repeta același cuvînt, al treilea a încetat aproape de a mai fi unul. Rămîn două: *de* după negație și după adverbele de cantitate.

Am văzut cele două explicații ale primului caz dintre care a doua este identică cu explicarea lui *de* după adverbe. Astfel explicarea primelor două cazuri se reduce la a explica construcția: *de* + subst. nearticulat cu funcția de „complément de matière". De asemenea am arătat că cele două explicații, logic-semantică și gramatical-formală, nu se contrazic, ci explică fenomenul din puncte de vedere deosebite care se completează. Mai mult, „le complément de matière" introdus prin *de* după particula negativă și după adv. de cantitate se explică la un nivel mai general și anterior tot prin prima ipoteză. Într-adevăr construcția *de* + subst. are o valoare adjectivală (*marmoreus* este redat în franceză prin *de marbre*), substantivul nume de materie e luat în sensul cel mai larg, mai general, mai vag și deci mai nedeterminat. E vorba de noțiunea unei materii în toată întinderea sa. De aceea nu primește articol.

Încheiem printr-o observație. Se spune în gramatici că în primele trei cazuri examinate, cînd substantivul este determinat, articolul apare din nou. De fapt atunci avem un articol hotărît care nu se omite niciodată și deci nu reapare, ci pur și simplu rămîne.

BIBLIOGRAFIE

1. Brunot, F., *Histoire de la langue française des origines à 1900*, tomes I, II et III, Paris, Colin.
2. Bruneau, Ch., *Petite histoire de la langue française*, tomes I et II, 3-e éd., Paris, Colin, 1962, t.I 285 p. + XI, t.II 366 p. + VIII.
3. *Grammaire Larousse du XX-e siècle*, 11-e tirage, Paris, Larousse, 468 p.
4. Grevisse, M., *Le bon usage. Grammaire française avec des remarques sur la langue d'aujourd'hui*, 7-e éd. revue, 3-e tirage, Paris, et Gembloux (Belgique), éd. J. Duculot et librairie Geuthner, 1961, 1156 p.
5. Guillaume, G., *Le problème de l'article et sa solution dans la langue française*, Paris, Hachette, 1919, 318 p.
6. Paul, R. I., *Flexiunea nominală internă în limba română*, Buc., 1932.
7. Référovskaïa, E. A. et Vassiliéva, A. K., *Essai de grammaire française. Cours théorique*, Moscou et Léningrade, 1964, 351 p.
8. Steinberg, N. M., *Grammaire française*, Léningrade, 1962, 369 p.
9. Tinto, E., *Grammatica scienza esatta. Saggio progressista di grammatica italiana*, seconda edizione, L. Morara editore, Roma, 1959, 317 p.

Exemplele sînt extrase din:

1. Anouilh, J., *La Répétition ou l'Amour puni*, Paris, Larousse, (f.d.) 135 p. coll. „Classiques Larousse".
2. Camus, A., *La Peste, Paris*, Gallimard (1959), 332 p.
3. Gide, A., *Les Caves du Vatican*, sotie, Paris, Gallimard, 1962, 235 p. „Livre de poche".
4. Gide, A., *Les Faux-Monnayeurs, extraits*, Paris, Larousse (1961), 138 p., coll. „Classiques Larousse".
5. Giradoux, J., *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Grasset (1936), 199 p.
6. Sartre, J. P., *La Nausée*, Paris, Gallimard, „Livre de poche".
7. Sartre, J.-P., *Les chemins de la liberté*, I-er volume: *Âge de raison*, Paris, NRF, Gallimard (1958), 315 p.

ОПУЩЕНИЕ АРТИКЛЯ И ЕГО ЗАМЕЩЕНИЕ ПРЕДЛОГОМ *DE* В СОВРЕМЕННОМ ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ

(Резюме)

Предметом настоящей статьи не является использование имени существительного в неопределённой форме, вообще, автор ограничивается лишь обусловленным опущением артикля после отрицания и количественного наречия, а также и перед именем существительным, находящимся после определяющего слова.

Исходя из теорий Гильома, Р. И. Пола и Рефероской, автор предлагает яснение имени существительного, находящегося после предлога *de*, как предложного определения отрицательной частицы или количественного наречия. Что касается третьего случая, артикль заменяется именем прилагательным, однако существует всё более ясно выраженная тенденция сохранения артикля.

Автором упоминается также и другой случай: опущение артиклей, слитых с предлогом *de*, после выражений, требующих предлога *de*. Такое объяснение является эвфоническим.

OMISSION ET REMPLACEMENT DE L'ARTICLE PAR LA PRÉPOSITION *DE* EN FRANÇAIS CONTEMPORAIN

(Résumé)

Cet article n'a pas pour objet l'emploi du substantif sans article en général mais se borne à l'omission conditionnée de l'article après la négation et l'adverbe de quantité et avant le substantif précédé d'un déterminant.

Partant de théories comme celles de Guillaume, de R. I. Paul et de Referovskaïa, l'auteur propose l'explication du substantif précédé de la préposition *de* comme étant un régime prépositionnel de la particule négative ou de l'adverbe de quantité. Touchant le troisième cas, la place de l'article est prise par l'adjectif, mais on sait qu'il existe une tendance toujours plus accentuée à conserver l'article.

L'auteur fait aussi mention d'un autre cas: l'omission des articles contractés avec la préposition *de* après des expressions demandant un régime introduit par *de*. L'explication, en ce cas, serait d'ordre euphonique.

O v i d i u B î r l e a, **Atanasie Marienescu folclorist.** Extras din „Analele Universității din Timișoara. Seria științe filologice". I, 1963, p.1—75.

În ultimii zece ani, revistele noastre de specialitate au publicat studii monografice temeinice și cuprinzătoare despre fruntași ai folclorului românesc: Hasdeu, G. Dem. Teodorescu, Pop-Reteganul, G. I. Pitiș, Al. Lambrior, Elena Sevastos, Gr. G. Tocilescu, T. Pamfile etc. Iată, în sfîrșit, și o monografie închinată lui Atanasie Marinescu (1830—1915)! Nimeni nu se aștepta la ea. E cea mai substanțială și cea mai documentată.

Sarcina autorului n-a fost de loc ușoară. Într-adevăr, Ov. Bîrlea s-a străduit să releve meritele activității folclorice ale unui cercetător și culegător foarte criticat, hulit și chiar ridiculizat, pînă bine de curînd, pentru modificările făcute în textele publicate, pentru mistificările-i cunoscute și pentru exagerările mitologizante din interpretarea poveștilor, datinelor, baladelor și colindelor. Cu prețul unei munci uriașe, a unei documentări și analize deosebit de atente și de aprofundate, punînd la contribuție vastele-i cunoștințe teoretice și marea experiență de culegător pe teren, autorul a reușit să ne dea un Marienescu care „prin partea constructivă a activității sale rămîne" — cu toate greșelile lui — „un deschizător de drumuri în folcloristica noastră, un spirit progresist de la care se puteau învăța o serie de lucruri, pe care urmașii le-au ignorat sau le-au ocolit" (p.71).

Iată cîteva din meritele deosebite ale lui Marienescu, pe care le pune în lumină studiul lui Ov. Bîrlea:

a) A încercat să stabilească relații între creația folclorică și mediul social în care se naște și circulă.

b) Prin studiul folclorului și al etnografiei înțelegea să contribuie la combaterea obscurantismului maselor populare.

c) S-a interesat, în mod metodic, „de personalitatea creatorilor și a păstrătorilor de folclor" (p.70), dînd, încă la 1866, o fișă biografică în spirit modern: „prima în folclorul nostru" (p.18). Marienescu e și cel dintîi folclorist român care indică, încă din 1859, locul unde s-a cules textul folcloric.

d) A publicat prima colecție de colinde românești.

e) A recomandat inspirația literaturii culte din folclor, în special a repertoriului dramatic.

f) A îmbrățișat în toată varietatea și bogăția lui domeniul folclorului, „culegînd — și studiind uneori — balade, colinde, cîntece propriu-zise, bocete, basme, jocuri de copii, descîntece, obiceiuri și datini" (p.10).

g) A cules aceste materiale fie personal, fie mai ales printr-o rețea de corespondenți, publicînd apeluri prin periodice, trimițînd chestionare și circulare unor cărturari (1857, 1870).

h) Între textele publicate de Marienescu, unele, în special baladele, colindele și datinele, pot fi utilizate și astăzi în cercetările științifice (p.48—49, 64).

Și să nu uităm că Marienescu a dat prima culegere de balade românești din Transilvania!

Prezentat astfel, omul căruia „i s-a făcut o mare nedreptate" (p.1), e complet reabilitat. Cu toate greșelile și scăderile, care singure au tras în cumpănă pînă acum, el apare ca o figură luminoasă, democratică, pasionată de probleme științifice.

Considerînd că Ov. Bîrlea a epuizat cercetarea lui Marienescu ca folclorist — e foarte puțin probabil ca un alt specialist să se mai ocupe, în viitor, de această temă și mai ales să ajungă la concluzii noi —, profităm de apariția studiului pentru a semnala unele informații referitoare la viața și opera lui Marienescu, pe care le-am întîlnit, pe de o parte în publicațiile maghiare și germane de specialitate, de altă parte în „Enciclopedia Română" din Sibiu sau în corespondența lui cu Ion Micu Moldovan.

Legăturile lui Marienescu cu folcloriștii maghiari nu sînt lipsite de interes. Cînd în anul 1880 e numit judecător la „tabla regească din Budapesta", el era bine cunoscut în cercurile științifice ungurești. În anul 1889, la înființarea Societății Etnografice din Budapesta („Magyar Néprajzi Társaság"), e ales membru al ei și, în același timp, președinte al secției române (avînd ca raportori pe George Alexici, Oszkár Mailand și Grigore Moldovan). În 1890 e membru în comitetul Societății („Ethnographia", I, 1890, p.51, 59). Aici face și două comunicări: la 15. II. 1890 despre „Baba Dochia" și la 25. X. 1890 despre „Cinstele". Ambele apar în „Ethnographia", revista Societății: cea dintîi în vol.I (1890), p.137—144, sub titlul: „Baba Dochia. Román népmythologiai alak" (=figură a mitologiei populare românești), apoi în limba germană, în „Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn" (II, 1890—92, p.12—17). În același an, articolul apare și în românește, în „Transilvania" (1890). În ce privește „Cinstele", articolul apăruse încă din 1867 în „Familia", III, p.406—407. Dacă ar fi vorba de reproducerea aceluiași text, lucrul n-ar mai avea aproape nici o importanță. Dar Marienescu spune singur („Ethn.", I, 139, nota) că în revista lui Vulcan a dat numai părțile I și II ale articolului, „fără nici o explicație", pe cînd în revista maghiară de specialitate („Ethn.", II (1891), p.2—12, 53—58) dă și partea III, cu „explicații și trimiteri, la mitologia romană", sub titlul: „Az áldozatok. Román népmythologiai képek és népszokások" (Cinstele. Chipuri și obiceiuri din mitologia populară română). În „Ethnol. Mitt.", vol. I (fasc. 1—3, publicate în anii 1887—1889 și fasc. 4, publicată în 1911), apar, în cadrul unui studiu amplu al lui Herrmann Antal, intitulat „Beiträge zur Vergleichung der Volkspoesie", următoarele balade (în românește și în traducere germană): „Sora otrăvitoare" (coloana 295—296), „Ticălosul de Baleanu" (Vălean, col. 299—301), „Mirele" (tot „Vălean", col. 302—303), „Petru și șerpele", trei variante (col. 460—462). La toate textele se indică: „Din culegerile lui Dr. At. M. Marienescu". Baladele reproduse provin, foarte probabil, din volumul publicat în 1859. Marienescu e prezentat (col. 186) ca „der bekannte Forscher rumänischer Mythologie, der die reichsten Sammlungen unschätzbaren rumänisch-folkloristischen Materials besitzt". Volumul de „Colinde" e apreciat ca „geschätzte und wichtige

Sammlung". Se mai anunță (col. 371) apariția lucrărilor „Cultul păgîn..." (1884) și „Novăcescii" (1886). Tot în „Ethnol. Mitt." (IV, 1895, p.76—78, 124—126 și V: 1896, p.55—56, 219—220), sub pomposul titlu „Novak und Gruja. Ein rumänisches Volksepos in 24 Gesängen. Mitgeteilt von Dr. At. Marienescu und A. Herrmann", au apărut, în românește și traducere germană, „Nașterea lui Novac" și „Însurarea lui Novac". O notă a redacției (IV, p.76) arată că Marienescu dispune de peste 100 variante ale cîntecelor despre Novac, „dintre care 24 se pretează la constituirea unui ciclu epic". Alături de textele și notele lui Marienescu, Herrmann urma să publice observații de „folclor comparat" referitoare la balada despre Novac.

Se vede că oprirea publicării „Novăceștilor" de către Academie (1885) nu l-a descurajat pe Marienescu. Încă la 22. II. 1891, cerea din Budapesta lui Ion Pop-Reteganul noi variante, comunicîndu-i că „Asociația etnografică de aci și anume redacțiunea s-a hotărît că pe Novăcești să-i publice românește și in traducerea nemțească". Realizarea acestui plan se face parțial, după cinci ani, cînd se dă doar începutul epopeii. În bio-bibliografia din „Ethn." II, 1891, p.86, se spune că urma să colaboreze la revista „Südost" cu Novac, „eposul popular compus din balade românești". N-am putut obține această publicație, precum nici pe cea intitulată „Anzeiger der Gesellschaft für die Völkerkunde Ungarns" (I, 1890), la care de asemenea ar fi colaborat. (E probabil ca aceste periodice să nici nu fi apărut.)

Dar în 1891 Marienescu e transferat din Budapesta la Oradea. Cu acest prilej Societatea Etnografică Maghiară se interesează de el mai îndeaproape. Ea făcuse apel la „toți cei care s-au ocupat cu etnografia patriei, să comunice titlul exact al tuturor lucrărilor de interes etnografic și să trimită cît mai amănunțite note autobiografice" („Ethn.", II, 1891, p.37). În numărul următor al revistei, al doilea etnograf pe care-l prezintă e chiar Marienescu, unul din „cei mai zeloși membri ai comitetului" Societății, care „...a îmbogățit ședințele de comunicări și revista, dînd un exemplu instructiv cum pot fi puse de acord interesele etnice ale poporului român cu acele ale culturii maghiare. Plecarea lui Marienescu e o mare pierdere pentru Societate, de care nu ne putem consola decît doar cu speranța că și la nou-i loc de activitate, Marienescu va reprezenta efectiv și în spirit concret cauza etnografiei patriei".

Deosebit de acest articol, A. Herrmann — unul din cei mai de seamă etnografi maghiari — face, în „Ethnol. Mitt." IV (1895), p.224—226, o prezentare a colecțiilor folclorice ale lui Marienescu, insistînd asupra Novăceștilor și a conflictului cu Alecsandri pe această temă.

În aceeași revistă (IV, p.181—183), sub titlul „Aus der rumänischen ethnographischen Literatur", Marienescu publică recenzii despre colecțiile Jarnik-Bîrseanu, G. Dem. Teodorescu, Vulpian, Pop-Reteganul și a cercetărilor monografice ale lui S. Fl. Marian (Naștere, Nuntă, Moarte), precum și despre „Moții" lui Frîncu-Candrea.

Cele cîteva articole științifice, unele balade despre Novac, precum și recenziile a opt lucrări folclorice românești au ajuns astfel la cunoștința cercurilor științifice maghiare și germane.

În anul 1896, Asociațiunea „Astra" se hotărăște să întocmească o „enciclopedie poporală". În acest scop face apel, pentru colaborare, la 200 de „savanți". Între ei figurează și Marienescu, căruia i se încredințează articolele despre „Mitologie, Basme". În vol. II (1900) și III (1904) Marienescu nu mai figurează, în

lista autorilor, decît cu „Mitologia". Contribuția lui se dovedește foarte bogată și e ușor de identificat, întrucît semnează „Atm.".

Din articolele tratînd despre mitologie (aproape 300), unele se referă la cea străină: romană, greacă, slavă, celtică, egipteană, feniciană, indică, mongolă, nordică etc. Presupunem că ele trebuie să fi fost prelucrate după textul vreunei enciclopedii sau mitologii germane. Excepție fac doar unele articole referitoare la mitologia greco-romană, în care caută să stabilească apropieri cu credințele poporului nostru. Iată un exemplu (am modernizat limba și ortografia): la cuvîntul *Dendrophori*, după ce dă definiția și exemple din mitologia romană „și romano-dacică", Marienescu face legătura cu obiceiurile românești: „Bradul și azi e în uz la înmormîntările junilor români (v. Bradul mortului), pînă ce la fete se poartă iederă (v. Iedera moartei), de bună seamă, pentru că pe la noi nu se află ciprese, asemenea totdeauna verzi".

Dacă trecem peste anumite naivități, trebuie să recunoaștem utilitatea materialului și referințelor lui Marienescu. Unele amănunte ar putea fi chiar inedite și mai ales pierdute printre „descoperirile (lui) mari". Din exemplul dat mai sus, reiese că el nu se ocupa numai cu figurile mitologice, ci și cu „datinele", ceea ce mărește interesul colaborării sale

Despre basm, Marienescu a scris o coloană și jumătate. Pentru epocă (probabil anul 1896 sau 1897), articolul e bun. Concentrează în el tot ceea ce susținuse în diversele-i broșuri și e mai puțin exagerat. Nu citează decît „noua" teorie a lui Hasdeu — basmul are la origine visul —, ocupîndu-se mai mult de mitologiștii germani (în special de frații Grimm, atît de dragi lui).

Articolul despre datinele la „naștere" e un exemplu de prezentare succintă, avînd la bază monografia lui S. Fl. Marian. Dacă îl comparăm cu articolul despre „Nuntă", redactat de altcineva, constatăm că al lui Marienescu e cu totul lipsit de exagerările latinizante.

Credem că nu e fără interes să înșirăm toate titlurile articolelor cuprinzînd material românesc (cu totul 72). N-am deosebit articolele mitologice de cele despre datini sau basme, subliniind doar pe cele mai cuprinzătoare sau care prezintă un interes deosebit. (De cîte ori cuvîntul e urmat de un asterisc, înseamnă că e vorba de motivul respectiv *în* sau *după poveștile române*.) Mai amintim că multe povești sînt doar rezumate pe larg, neînsoțite de observații sau cuprinzînd o concluzie latinizantă de genul: „Afin și Dafin sînt Dioscurii românilor".

Iată lista articolelor:

Afin și Dafin, Aghemant, Aleodor, Amulet, Andila de Custivei, Andilandi, Arăpușca, *Arghir*, Argințan, Asvîrlănmunte, Austru, *Baba Dochia*, Baia de lapte, *Bălaur*, *Basm*, *Bradul mortului*, Buricul pămîntului, Bușteanul ielelor, Busuioc și Magheran, Busuioc și Siminoc, Buturuga, Buzdugan, Caii, Calomfir, Cămașa de paingine, Cîmpul+, Căpcăun, Cîrnă-lemne, Cerb, Cerboaica, Chiralina, Christos+, Ciuda-lumii, Ciuma+, Ciuta+, Codru+, Copii, Copii de aur, *Cosînzeana*, Cot, Cotoșman, *Criveț*, Dale, De către ziuă, De cu seară, *Dine* (zine), Doi feți colofeți, Drac, *Duce apă în sită* (proverb!), Dumineca+ (și despre celelalte „zile sfinte"), *Dumnezeu+*, *Elena+*, *Eos*, Fata+ (și despre balada „Fata de Lătin"), Făt Frumos, *Filma*, Gemenii , *Grădina* , *Iadul+*, Iapa măiastră+, Ileana+, Leu paraleu, Luceferii+, Lucinul, *Lucrurile minunate*, Luni+, Mama pădurii+, Metamorfoze+, Miază-noapte+, Miezilă, *Mitologia* (celtică, daco-romană, ..., română,

slaveană), *Nascerea*, Năsdrăvan, *Ostrovul*+, Păpăruga.

Deși a utilizat în mod considerabil indicele „Basmelor" lui Șăineanu (pe care-l citează foarte des, spre deosebire de Ispirescu și Slavici), articolele lui Marienescu privitoare la mitologie, basm și datine trebuie să fi fost foarte binevenite, mai ales pentru publicul mare de acum 40—60 de ani, căruia i se adresa Enciclopedia Română. De aceea e regretabil că în a doua parte a volumului III colaborarea lui Marienescu e foarte redusă.

Dacă și-ar fi adunat articolele din Enciclopedie, Marienescu ar fi dat un mic dicționar al basmelor românești, cu mult mai interesant și mai util decît atîtea din broșurile privitoare la povești.

Dar și așa, colaborarea lui la Enciclopedia Română poate fi considerată ca o contribuție pozitivă la popularizarea științifică a folclorului românesc.

După periodicele ungurești de specialitate și „Enciclopedie", informații noi am găsit în corespondența lui inedită.

Biblioteca Academiei R.P.R., Filiala Cluj, posedă opt scrisori (nr. 4121—4128) adresate de Marienescu lui Ioan Micu Moldovan. Primele trei sînt din anul 1859, celelalte din 1860—65. În prima scrisoare (Pesta, 25. VII. 1859), Marienescu roagă să fie ajutat la desfacerea în Blaj a volumului de „Colinde". De aici aflăm că nu avusese decît 90 de „prenumeranți" și că mai e dator la tipar. Din altă scrisoare (15. V. 1860) știm că „tiparul e plătit, aproape la 700 florini am depus, însă mai am să plătesc 260 de florini la acel care mi-a împrumutat ca să plătesc ceva anticipare la tipar". Marienescu pare destul de descurcat în plasarea publicațiilor sale. Din „Balade" vînduse la Blaj, „prin fratele Silași", 50 exemplare. Mai trimite lui Moldovănuț 11, iar din „Colinde" 46 de exemplare, care toate se vînd, căci îl vedem, mulțumind pentru primirea contravalorii lor.

Totuși experiența și gîndul continuării publicării îl nemulțumește: „Vei fi văzut — scrie el tot la 15. V. 1860 — că 4 broșuri sînt încă de tipărit din poezia populară, mi-i groază să mai încep, — eu să lucru atîta la ele, cu confruntarea și coregarea lor —, eu să-mi bat capul cum să plătesc tiparul, eu să fiu espeditorul, — (cu) toate nu joiesc (=dovedesc), atunci cînd eu am în spate doctoratul. Cugete cine ce va vrea, dar pentru mine întreprinderea este sacrificare". Singura lui nădejde e că se vor tipări la Sibiu, unde se pregătea apropiata înființare a Asociațiunii „Astra" (1861): „Și de mi-or da pentru 4 broșure un premiu, bine, de nu, le dau în dar aceluia care vrea să le tipărească, căci mai tîrziu am altele de lucru".

Corespondența cu Moldovănuț nu se referă însă numai la desfacerea „Colindelor" și „Baladelor". La 24. IX. 1859, îi mulțumește pentru trimiterea unei balade și adaugă: „Cînd voi putea, voi desbate în public asemănătatea unor balade. Despre *Novac* tot acea baladă o am în trei forme, se vede că e tot aceea, și totuși deosebire. Despre Ilonca am una asemenea sub „Veronca". În raportul meu în interesul poeziei populare am arătat că *Inelul și năframa*, *Toma Alimoș*, le-am căpătat în două exemplare cam asemenea. D-ta mi-arăți acum și pe *Fata Banului din Hațeg*. Atîtea asemănări și totdeodată deosebire am aflat și în Colinde. E lucru firesc".

El se sesizează încă din acest an (1859) de învinuirile în legătură cu modificările aduse unor texte: „Eu am auzit că pentru unele balade sum inculpat cum că tare le-am străformat... (urmează o propoziție confuză). Unii le știu într-un mod, alții altmintrelea, și pentru aceasta se văd a fi strămutate tare".

Ov. Bîrlea știe (p. 21) doar de un „chestionar în miniatură" privitor la cu-

legerea datinelor. În scrisoarea din Lugoj, 3. VII. 1865, Marienescu scria lui Moldovănuț (am modernizat limba și ortografia): „Întreprinzînd culegerea poeziei populare, am dat de niște cîntece religioase ce se cîntă la Nedee (ruga, hramul bisericii). Serbarea Nedeelor îmi atrase atențiunea la o datină atîtu (?) și interesantă a poporului roman și pentru aceasta am nizuit ca să cîștig date asupra acestei datine. Pentru aceasta îți trămit aci alăturatele 12 întrebări asupra Nedeelor și te rog ca să le comunici cu domnii clerici sau alți studinți din Blaj carii sînt din așa părți unde se țin Nedee, și să-i rogi în numele meu și în interesul acestei întreprinderi, ca fiecarele deosebi sau mai mulți laolaltă să lucre după întrebările aceste — să ți le dea d-tale, iară d-ta să ai bunătate a mi le espedia...".

Din nenorocire, chestionarul nu ni s-a păstrat. Moldovănuț îl va fi dat studenților săi, care nu i-au adus însă material pentru Marienescu, căci profesorul blăjan însemnează pe scrisoare: „Răspuns gol", adică negativ. Interesul lui Marienescu pentru literatura nedeilor trebuie însă reținut.

El nu s-a ocupat numai cu literatura populară și cu datinele, ci și cu etnografia propriu zisă. S-a interesat de port. Astfel, la 15. I. 1861, scria din Viena lui Moldovănuț că i-a trimis 20 exemplare din „jurnalul romanesc pentru femei" (exemplarul à 50 creițari). Și adaugă: „De cumva aveți pe acolo un port mai frumos, ni-l desemnați și descrieți — sau fotografiați —, că noi îl edăm atunci ca pre portul de la Blaj. Pentru toate naționalitățile a ieșit aici cîte ceva; să nu rămînem nici noi de ceilalți".

Dar nu era vorba numai de o desfacere a fasciculelor unui album de artă populară. Dăm amănunte mai multe asupra acestui „jurnal", din două motive: pentru că, după cît știm, e complet necunoscut la noi — nimeni n-a văzut vreun exemplar! — și totuși a existat, căci blăjenii primiseră 20 exemplare și achitaseră contravaloarea — și pentru că dovedește interesul lui Marienescu pentru portul românesc și cuprinde ideile lui referitoare la „civilizarea" acestuia.

A doua scrisoare în această chestiune (Viena, 11. II. 1861), aduce noi informații, din care reținem: fasciculele destinate portului românesc par a se fi tras „mai întîi" numai într-o sută de exemplare colorate. „Figura" (desenul) era executată de un „tînăr pictor școlar", Popescu, care „trăiește numai din ajutoare publice". Un alt artist desena pe oțel, iar altul le „tăia în oțel". Marienescu, care pare să fi avut la editarea acestui album un rol de consilier pentru partea românească, voia ca în el să figureze „portul fiecărui prejur român, însă reprezentat după niște idei civilizatoare..., ca să ieșim în fața Europei cu el". Îi e teamă că din „publicul român totuși cu greu se vor învoi ca portul ce-l judecă pentru locul său mai național și mai bun, să-l părăsească și să primească altul — sau mai tîrziu să se primească un port cit mai corespunzător pentru civilizațiunea noastră. Dar pentru aceasta sînt de părere că începutul nu strică și dacă e rău nimerit, căci reprezentînd cu toată energia toate porturile, vom ajunge la punctul unde trebuia să stăm...". Mai înainte remarcase: „Am făcut bine că, în mijlocul evenimentelor politice, am început ceva în privința aceasta".

El trimisese și „Foii pentru minte" (1861, nr. 1, p. 4—5) un articol în chestiunea portului, intitulat: „Pentru un album cu costume naționale. Corespondență din Viena". Din acest articol reiese că în vara anului 1860 s-ar fi tipărit *la Pesta* „un costum național pentru bărbați, corăspunzător mai mult din punct de vedere politic...". A cerut desene de porturi din mai multe părți, dar n-a primit. A rugat deci pe pictorul N. Popescu din Banat să deseneze două costume „ideale": unul pentru domnișoare, altul

pentru „dame", după porturile române femeiești păstrate la Academia din Viena. Ele vor fi tipărite în culori. Venitul va fi al pictorului. Marienescu publicase și în „Telegraful român" (1860, nr. 28, p. 110), un articol: „Moda română", în care pledează și mai mult pentru o modificare a portului. Nici unul din aceste două articole nu aduce date bibliografice noi despre album.

Rezumăm: Marienescu era preocupat serios de portul românesc, pe care voia să-l facă cunoscut lumii, dar — ca și la balade și colinde —, nu fără a-l „străforma". El e singurul publicist de la care avem o informație mai precisă despre „jurnalul romanesc pentru femei", care s-a publicat la Budapesta sau la Viena în 1860. De altfel, ideea portului îl preocupă și peste 30 de ani, cînd propunea („Familia", 1891, p. 349—351) înființarea unui „muzeu de îmbrăcăminte românească" la București.

Informațiile noastre despre legăturile lui Marienescu cu etnografia maghiară, despre colaborarea lui la „Enciclopedia Română" și despre scrisorile adresate lui Ion Micu Moldovan sînt doar o mică contribuție care confirmă importantele concluzii la care a ajuns Ov. Bîrlea și aprecierea lui că Marienescu e „întîiul folclorist însemnat din Ardeal" (p. 1).

ION MUȘLEA

GEORGE CĂLINESCU

Generația mea, părtașă la cel mai îndrăzneț act constructiv din cîte a visat istoria poporului român, este în același timp martorul succesiv îndoliat al stingerii — rînd pe rînd — a cîtorva din aștrii ce au luminat cerul unei culturi. Cînd raza lor părea să intre în declin, revoluția socialistă le-a dăruit o nouă incandescență, încît fără să exagerăm, finalul fiecăruia a fost grandios, prin splendoarea personalității umane regăsite și împlinite, prin acordul total cu cele mai intime fibre ale patriei. Lumina solară a amiezii inundă moartea lui Camil Petrescu și a lui Mihail Sadoveanu; a lui Lucian Blaga și a lui G. Bacovia; a lui Tudor Vianu și M. Ralea — iar acum, a lui George Călinescu... Fiecăruia, destinul i-a îngăduit — înaintea marelui drum — împlinirea unui vis social și național, cristalizarea în caratele operei a unei concepții filozofice și estetice. Este privilegiul presimțit în aceste gînduri rostite în 1959 de G. Călinescu însuși: „Unii își capătă expresia totală cînd soarele ajunge pe cer deasupra lor, începînd să decline".

Această „expresie totală" opera lui G. Călinescu o capătă în anii noștri fierbinți. Prezent de prin 1926 în poezia vremii, apoi în critica și istoriografia literară, unde introduce un ferment nou, defrișînd mari spații necunoscute din biografia și gîndirea eminesciană, marcînd de fiecare dată momente decisive în restituirea marilor clasici, gînditorul n-a fost scutit de rezervele și obiecțiile contemporanilor, a celor lezați în metodologia lor vetustă sau numai miopi, cu toții șocați de temeritatea portretelor din *Viața lui Eminescu* și *Viața lui Ion Creangă,* dar mai cu seamă de viziunea epică formidabilă din *Istoria literaturii române* (1941). După N. Iorga nimeni nu mai îndrăznise în cultura noastră asemenea desfășurare a minții erudite, în care informația prodigioasă, perfect asimilată, să se refuze etalărilor pedante, ci să se degajeze ca o splendidă construcție originală, asemenea zidirii noi, eliberată de schelăria inutilă. În proza sa chiar, exercițiul juvenil al *Cărții nunții* (1933) devine metodă balzaciană aplicată cu premeditare

experimentală în *Enigma Otiliei* (1938) — ceea ce nu întotdeauna cititorii și critica momentului au înțeles. Dar spiritul călinescian, astfel cristalizat, trecut prin disimulările moralistului din „cronicile mizantropului", prin opoziția antifascistă directă (la „Jurnalul literar"), sau decantată în sensurile „mitului" *(Șun sau calea netulburată)* — atinge pragul perfecțiunii în anii de după Eliberare. Darnica risipire a unei energii teribile, în febra cotidiană de la *Tribuna poporului* și *Națiunea*; concepția absolut modernă a unei publicații ca *Lumea* (1946); strălucita lecție de comparatism din *Impresii asupra literaturii spaniole* (1946); acțiunea civică directă, în sprijinul forțelor ce aveau să zidească România de azi, toate (ca și proiectele de romancier ale acelui moment, uneori publicate sub forma unor „fișe" în „cronica" săptămînală, reluată mai apoi la *Contemporanul),* trădează un proces de primenire dialectică a unei gîndiri geniale ce-și caută „expresia totală". Nimeni n-a ilustrat cu mai multă sinceritate și mai deschis, fără țipete impudice de falsă melodramă intelectuală, dorința unui spirit major de a-și confrunta și confunda pozițiile filozofice, etice și estetice, cu esența gîndului înaripat al lui Marx și Lenin, dincolo de crusta, întotdeauna denunțată, a derogărilor dogmatice, liberaliste sau pur și simplu absurde, pe care nu ezită să le combată fie și cu argumente ale bunului simț sau cu armele ridicolului, cum nu de mult o făcea în savuroasa cronică *Barca pe valuri*...

Nimeni, la noi, n-a definit cu mai multă precizie categorii estetice de stringentă actualitate; nimeni n-a formulat, sub aparenta cozerie sau în forma clasică a unor dialoguri limpezi, ca și în haina somptuoasă a metaforei, adevăruri mai semnificative despre clasicism, naturalism, sau despre curentele moderne, despre teatru și roman, despre valori ale culturii românești mai vechi sau imediat contemporane, despre esența realismului și abstracționism, despre ideea de geniu sau misiunea scriitorului, despre contradicții și conflict, relația artă-natură etc. etc. Și toate acestea nu sub greoiul aparat savant al unui tratat pretențios, ci cu o alură socratică, dezinvoltă, în „observații mărunte", „gînduri", „recreație aforistică", „lecții de vacanță", răspunsuri la un „chestionar" imaginar, implicînd mereu o modestie a spiritului care a constituit — printre altele, la fel de tulburătoare — o mare lecție etică adresată în primul rînd tinereții. Marea sa pasiune și totodată problema fundamentală căreia încerca, în ultimii ani, să-i dea o soluție pozitivă, era tocmai menținerea unei tinereți a spiritului, fie prin păstrarea calității de „adevărat critic al tinerilor" prin „prezervarea candorii", fie prin consonanța pașilor, căci asistase la atîtea rupturi dramatice între mai vechile generații (atunci tinere) și criticii vremii, anchilozați și surzi la înnoirile firești și necesare. Răspunzînd unei asemenea eventualități, precizase mai de mult: „Nu am socotit că mă depărtez de cea mai tînără generație, am mers împreună cu ea", explicitîndu-și gîndul în frumoasa metaforă: „Cînd un copac se ridică în sus și dă frunze în fiecare an, își închipuie că e de aceeași vîrstă cu păsările care se adună în crengile sale".

Şi în acest sens, Călinescu atingînd „expresia totală" a spiritului său, devine mentorul firesc al pleiadei de critici şi istorici literari iviţi în contemporaneitate. Ibrăileanu, chemîndu-l să preia conducerea *Vieţii romîneşti*, prevăzuse acest lucru. Ceea ce nu gîndise însă bunul patriarh ieşean, era coexistenţa în acest spirit universal a istoricului literar cu poetul gnomic plin de neaşteptate disponibilităţi, a criticului cu romancierul monumental din *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru*. Or, dacă altfel se scrie critică la noi după experienţa acestui spirit exemplar, romanul românesc nu s-a resimţit mai puţin (în arhitectura, tipologia şi vocabularul lui) prin apariţia — în atîtea sensuri fertilă — a *Bietului Ioanide*.

Atît e de adevărat că un geniu este „un gînditor care lasă o dîră sonoră de foc pe traiectoria lui cosmică, dînd o lecţie de construcţie umanităţii". Definiţia călinesciană ascunde, în fapt, epigraful rîvnit al propriei opere.

MIRCEA ZACIU